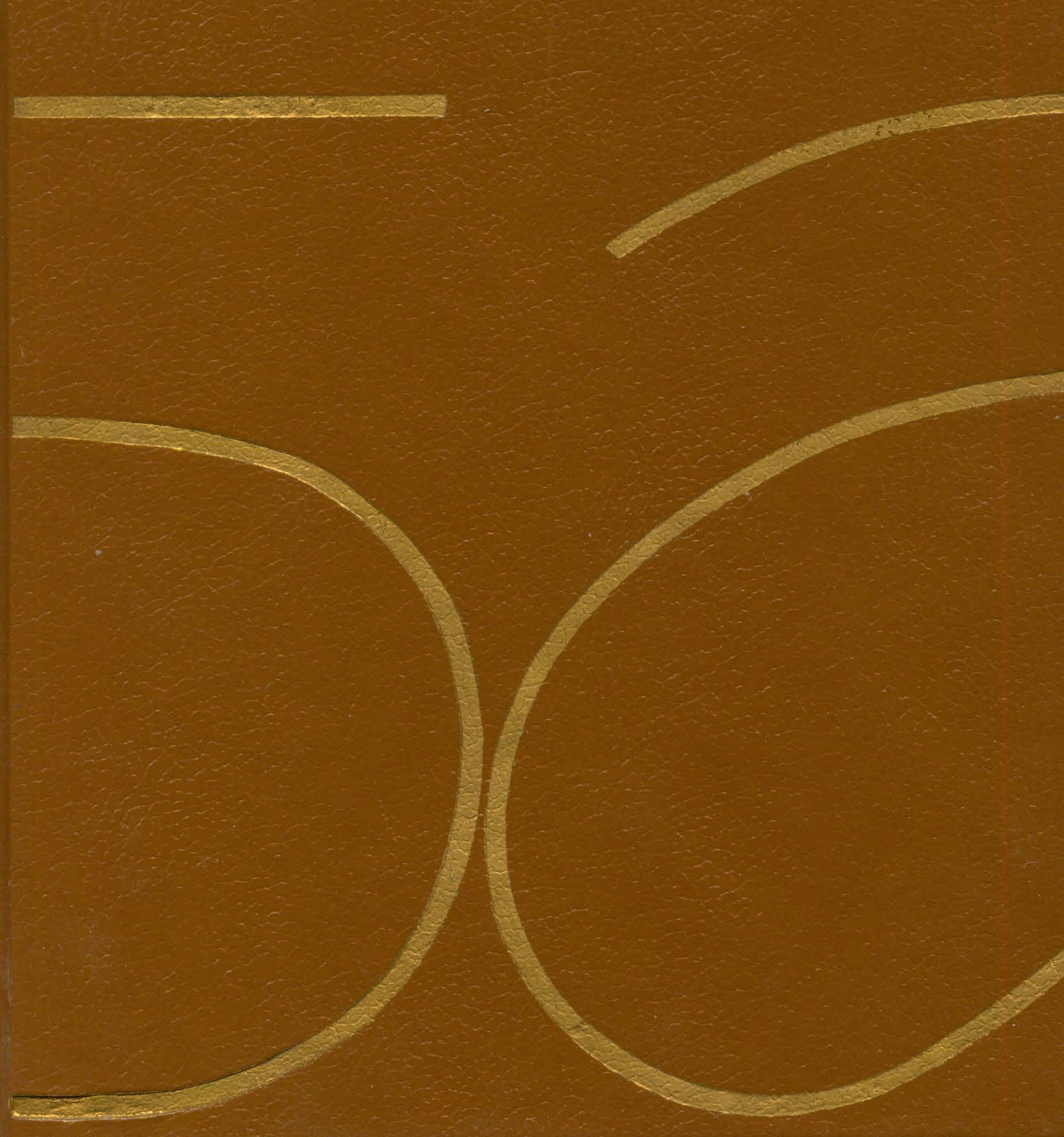
Бабель
Babel





Москва
"Carte Blanche"
1994

А. К. Жолковский,
М. Б. Ямпольский



Москва
"Carte Blanche"
1994

ISBN 5-900504-08-5
OL6(03)

Жолковский А. К., Ямпольский М. Б. Бабель/Babel. —М.: "Carte Blanche", 1994. — 446 с.

Издание осуществлено при содействии Университета Южной Калифорнии



ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга написана в каком-то смысле не тогда, не там, не о том и не так, как следует.

Не тогда, потому что Бабель опять оказался литературной персоной non grata, сомнительной для "демократов" своей причастностью литературному большевизму, а для "патриотов" — своим инородчеством. Не там, потому что книга о русском — еврейском? французском (увидевшем, по замечанию Шкловского, "Россию так, как мог ее увидеть француз-писатель, прикомандированный к армии Наполеона")? — писателе сочинялась одним из соавторов в Лос-Анджелесе, а другим в Нью-Йорке, т. е. в местах, отдаленных и от Бабеля, и одно от другого. Не о том, ибо не о привычных "Конармии" и "Одесских рассказах", а о нескольких текстах, располагающихся на периферии бабелевского канона.

Не так, поскольку соавторы принадлежат к разным исследовательским поколениям и никогда раньше не писали вместе. Не "совместной" была и работа над книгой. Половина глав написана одним из соавторов на одном литературоведческом языке, половина — другим на другом. Даже собранные вместе, они не претендуют на исчерпание темы, тем более что авторы по-разному видят Бабеля и задачи литературоведения. Отсутствует и унификация трактовок рассматриваемых текстов, причем не только между соавторами, но и у каждого из них. Включаясь в разные контексты, один и тот же фрагмент или аспект текста подвергается разным интерпретациям. Иными словами, хотя книга и выражает наше мнение о Бабеле, мы с ним, так сказать, не согласны.

Что же побудило столь разноязыких авторов приступить к совместному возведению башни? Фундамент, как оказалось, имелся — в виде общей приверженности к литературной теории, текстам, интертекстам, иностранным языкам, свободе слова и (как

настаивает один из соавторов) конвертируемой валюте. Поводом послужила встреча в солнечной Калифорнии, обнаружившая одинаковое понимание бабелевских "замков в Испании", за которыми просматривались французские châteaux en Espagne, и глоссы Monsieur de Maupassant va s'animaliser ("Господин Мопассан превратился в животное"), с ее вольной или невольной путаницей времен в переводе. Соответственно, как заметит читатель, бабелевские темы аутсайдерства, иноязычия, перевода/непереводимости, денег, солнца и бестиальности настойчиво проходят через всю книгу. Ее относительное единство создается также постоянным взаимопроникновением идей, методов и наблюдений между разделами, написанными разными авторами.

Такая разноголосица оправдана, как нам кажется, важной для Бабеля темой вавилонского смешения языков, загадочно явленной в его имени и отрефлексированной им самим. Отсюда и заглавие книги, в котором русское написание имени писателя сплетено с латинским — обозначающим вавилонское столпотворение. Разделив людей, разноязычие в то же время связало их мучительной проблемой взаимной коммуникации, т. е. перевода, неизбежно предполагающего искажения, неадекватности и т. п. Как надеются авторы, их собственная гетероглоссия тоже не приводит к полному разнобою, поскольку на своих идиолектах они обращаются не только к единому объекту, но и к некой единой проблематике.

Чем пристальней вглядывались мы в текстовую ткань Бабеля, тем очевиднее становилось, что его отношения с литературными предшественниками повторяли некоторые сюжетные ситуации в рассказах, взаимоотношения между телами их героев и т. д. Деформация интертекста сопровождалась искажениями или трансформациями телесности или темой насилия; дистанцирование от манящего источника отражалось в вуаеристской позиции рассказчика, а отношению к литературному предтече вторила инфантильная сексуальная позиция героя или повествователя.

Все это определило особый угол нашего зрения и непривычный выбор объектов исследования. В качестве "мастертекстов" мы остановились на трех рассказах — "Справке", "Моем первом гонораре" (варианте "Справки") и "Гюи де Мопассане", стоящих в творчестве Бабеля скорее особняком. Первые два были опубликованы сравнительно недавно (в 60-е годы), причем "Справка" в России лишь единожды [7, с. 320-323]*. "Справка" не вошла даже в наибо-

* Здесь и далее даны ссылки на список литературы в конце книги. Первая цифра — номер издания в списке.

лее полный на сегодняшний день двухтомник, изданный в 1990 г. [10].

Такой выбор обусловлен не просто желанием переместить маргинальные тексты в центр бабелевской галактики, хотя их периферийный статус действительно кажется нам несправедливым. Куда существенней было то, что в этих рассказах металитературная тематика (писательский дебют, работа над переводами) чрезвычайно плотно переплетена с денежным обменом, сексуальностью, религиозными мотивами и другими фабульными ситуациями, обладающими богатым символическим потенциалом. В результате эти традиционные для писателя темы отрываются здесь от фабульной конкретики. Аналогичным образом вопрос об отношении Бабеля к советской власти заменяется более общим вопросом об отношении к власти вообще, проблема еврейства обобщается в проблему чужого и т. п. Перспектива, заданная тремя рассказами, позволила по-новому прочитать и многие бабелевские мотивы в других текстах. Часто отмечаемые у Бабеля проявления натуралистического этнографизма или орнаментального сказа предстали в виде элементов некой металитературной и символической системы.

Начнем с одного из низших уровней структуры — языкового. При чтении бабелевского текста бросаются в глаза повторы слов, казалось бы, противоречащие нормам хорошего стиля. Но эти повторы несут существенную функцию, поэтическую в самом общем смысле слова. Согласно известной формулировке Якобсона [154], симметрии, параллелизмы, рифмы, лексические повторы, метрическая эквивалентность строк, строфические и иные структуры, лежащие в основе поэтической речи, служат единой цели — взаимному приравниванию соответствующих компонентов текста (слогов, слов, строк, строф). Тем самым все они работают как некий сверхметафорический механизм установления эквивалентностей между языковыми фрагментами, а следовательно, и между их смыслами. В результате, текст одновременно и движется вперед, и топчется на месте, как бы повторяя одно и то же. Якобсон назвал это явление проекцией парадигматики на синтагматику.

Приведем несколько примеров из “Справки”. Начнем с общеизвестной черты бабелевского стиля — элементарного повтора внутри небольшого фрагмента: “Приготовления ее были похожи на приготовления доктора к операции”. Простой метафорический ход основан здесь на буквальном повторении слова и смысла. Александр Архангельский положил этот принцип в основу своей известной пародии “Мой первый сценарий”.

"[...] — Беня, — ответил я, содрогаясь [...] — Хорошо, — пробормотал Беня и похлопал меня наганом по спине. Он похлопал меня по спине [...] и сунул наган в неописуемые складки своих несказанных штанов. За окном [...] сияло ликующее солнце. Оно сияло [...] и, неописуемо задрожав, стремительно закатилось за невыносимый горизонт [...Л]уна [...] заерзала [...] ликуя и содрогаясь [...] — Хорошо, — ответил я, ликуя и содрогаясь..." [1, с. 35-37].

Когда аналогичное удвоение делается на большом расстоянии, оно организует цепи повторностей и рамочные структуры ("В ответ на ваш запрос сообщаю..." — "Я прерву здесь рассказ для того, чтобы спросить вас...").

Подобная рефренность может, однако, связывать и разные смыслы:

"В ответ на ваш запрос сообщаю..." — "Вера запросила десять рублей"; "Я крался за ней безмолвно..." — "Это было украдено у какого-то писателя..."; "Моих денег не жалко..." — "Жалость к себе разрывала мне сердце..." — "Я прерву здесь рассказ ..."

Далее, парономастическая работа может обращаться как вглубь слова, так и на целые словесные блоки. "Отец работал чертежником..." — "... мы пошли в мать-картежницу". Здесь отец и мать получают характеристики, ценностно противоположные, но почти совпадающие на языковом уровне — просодически, морфологически, фонетически и отчасти даже семантически, ибо "карта" в другом значении тоже "чертеж". Более того, слово "картежница" может восприниматься как звуковое уподобление слову "чертежник" названия сходной профессии ("картограф"), заимствующее у "чертежника" его позитивную ауру. Но и на этом смысловой взаимообмен между двумя характеристиками не останавливается. В "чертежнике", в свою очередь, проступает "черт", игра в карты с которым, кстати, представляет собой известный литературный мотив.

Последовательное проведение этого принципа приводит к навязчивому повторению слов, а в условиях программного лаконизма Бабеля — к тому, что целые фразы оказываются вариациями друг друга — как в баховской фуге или в пастернаковском стихе. В простейшем случае это могут быть лексически и синтаксически сходные зачины абзацев, например: "Я ждал Веру в ее номере, заставленном..." — "Вера ждала злодейств от человека, развратившего..." Более изощренная техника налицо в следующих конструкциях: "Мне бы ремесло изучить за эти годы, но у меня на уме одно было — биллиард..." — "В ту ночь тридцатилетняя женщина обучила меня немудрой своей науке." Помимо очевидного сходства глаголов "изучить" и "обучила" и синонимии "ремесла" и

“науки”, здесь работают и тождества, замаскированные разницей грамматических категорий: “на уме” — “немудрой”; “за эти годы” — “тридцатилетняя”; “одно” — “в ту ночь” (единичные актуальные факты, противопоставляемые большим множествам и периодам времени).

Кстати, числительные не только часто оказываются втянутыми в такие конструкции, но и играют в них организующую роль. Ср.: “... на ваш запрос сообщаю, что литературную работу я начал рано, лет двадцати...” — “Вера запросила десять рублей”. Здесь повтору слова “запрос” аккомпанирует употребление сходных числительных. Пример был бы идеальным, если бы совпадало и само число, что, кстати, нередко и наблюдается в тексте “Справки”. Весь рассказ строится на многократном повторении числительных “десять” (возраст героя во вставном рассказе и цена Веры), “двадцать” (возраст повествователя и сумма денег у героя по приезде в Тифлис) и даже “тридцать” (возраст Веры, равный пятнадцатилетнему возрасту героя в момент его совращения, если его помножить на “два” золотых в финале).

Из числительных Бабель особенно охотно обращается к самым “круглым” — десяткам и половинам десятков, легко сопоставимым друг с другом. Эта несложная арифметика обнажает саму суть категории числа, отвлекающейся от конкретной материальности соотносимых объектов и позволяющей как бы каламбурно приравнять десять рублей к десяти годам.

Языковым аналогом так понимаемого числа является категория местоименности. Основной “местоименный” глагол, так сказать, всеобщий глагольный эквивалент, — это глагол “делать”. Бабель выстраивает целый ряд слов с этим корнем: “Вера слыла деловой женщиной...” — “Но и там нашлись дела...” — “Сейчас сделаемся...” — “Чего делают...”

Текстуальность бабелевской прозы в значительной мере определяется этими сетями эквивалентностей, задающими мир обменов, перетеканий и метаморфоз. Циркуляция происходит не только между фразами, но и между сюжетными блоками внутри рассказов (в частности, между рамкой и вставной новеллой) и между рассказами разных лет и циклов. Дальнейшая экспансия смысловых и лексических обменов закономерно втягивает в себя и интертекстуальную сферу, где на первый план выдвигаются уже иные проблемы и факторы, вытекающие из взаимодействия с чужими текстами.

Прежде всего, возникает вопрос о констатации этих внешних связей, иными словами, о соположении текстам Бабеля релевантно-

го корпуса интертекстов. Их адреса подсказаны самим Бабелем, который в одном рассказе полемизирует с Толстым, другой озаглавливает именем Мопассана, третий пишет по канве Достоевского, четвертый посвящает Горькому и т. д. Тем не менее, даже прямо декларированные интертекстуальные связи все еще не стали объектом серьезного изучения. Хотя определение Бабеля как "русского Мопассана" давно превратилось в штамп, однако мопассановские источники Бабеля и, главное, роль, отводимая Мопассану Бабелем в его литературном проекте, остаются неисследованными. То же можно сказать о Горьком, который связывается с Бабелем в основном в контексте литературной биографии. Что же касается Толстого и Достоевского, то, хотя они и упоминаются где-то на периферии работ о Бабеле, вопрос об их месте в динамике самоопределения писателя вообще представляет собой нетронутую целину.

Бабелевские интертексты естественным образом распадаются на две группы — русские и западные. Это противопоставление, конечно, напоминает об известной оппозиции западничества и славянофильства, в значительной степени сформировавшей российское литературное сознание. Нас бабелевская работа с разноязычием его "источников" интересовала в контексте конструирования им собственной авторской позиции. В борьбе с литературными "отцами" он обратился за помощью не к русским "дядям", а к французскому "отчиму". Задача трансплантации Мопассана на русскую почву была сформулирована Бабелем в самом начале его карьеры, еще в 1916 г. Отрицание русской традиции и обращение к чужому, иноязычному, на наш взгляд, во многом объясняется собственным бабелевским статусом "чужака". В фигуре чужака сочетаются сильные тенденции к аппроприации и к отталкиванию, которые выражаются в двух взаимосвязанных и противоположных устремлениях: не только передвинуть себя с периферии в центр, но и занять позицию "над", т. е. остаться не до конца включенным в ассимилируемый контекст. Эти тенденции могут быть описаны также в категориях власти, которая исторически стремится и подчинить себе социум, и сохранить свободу действий по отношению к нему. Для бабелевской стратегии доминации и дистанцирования не составляет исключения и Мопассан, используемый скорее как орудие борьбы, нежели как идеальный образец для подражания.

Вглядимся в ситуацию интертекстуальности у Бабеля с точки зрения ролевого статуса литератора. Интертекстуальные процедуры направляются им по преимуществу на определенный набор престижных топосов, подробно разработанных в русской литературе.

Прежде всего, это топос проституции, отличительной чертой интерпретации которого является сочетание натурализма описания с ясно выраженным морализмом, акцентирующим мотивы социальной несправедливости и "спасения". Напротив, мопассановская обработка этого топоса отличается скорее отсутствием морализирования, что с русской точки зрения может восприниматься как "очищение" темы от нравственной прибавки. Это очищение реализуется в особой оптике, которая напоминает непредвзятый взгляд чужака, не формулирующего по отношению к описываемым фактам никакой нравственной позиции. Взятая на вооружение Бабелем, подобная отчужденная перспектива приобретает еще более специфическую функцию, осмысливаясь в терминах биографической невключенности.

Любопытно, однако, что снятию нравоучительности сопутствует у Бабеля противоположный ход — неожиданное преображение Мопассана в литературного "мессию", со всеми вытекающими отсюда профетическими обертонами. Мессия этот, однако, необычен — он предстает в виде бессловесной твари. Глубинная логика такого преображения состоит в том, что если высокопарная нравоучительность русской литературы есть фальшь (в первой же фразе рассказа фигурирует "фальшивый паспорт"), то очищение от нее, предвещающее "истину" (последние слова рассказа), наоборот, должно принять некий кощунственно аморальный и апофатический облик. Пророком оказывается не тот, кто пророчествует, а тот, кто уничтожает в пророчестве пророческое, обнаруживая за ложным человеческим словом первичную бестиальность.

Взгляд со стороны, таким образом, становится необходимым условием для преображения русской литературы из лжепророческой в истинную; позиция чужака, стороннего наблюдателя оказывается стратегией присвоения русской литературы, овладения ей. Новая ситуация может быть парадоксально сформулирована в следующих терминах: чем маргинальнее моя позиция, тем большей властью над литературой я обладаю. По существу, речь идет о подмене позиции нравственного пророка, столь характерной для русского литератора классического типа, позицией эстетической власти, обнажающей истину через особую технику "очищающего" описания. Разумеется, эта смена программ характерна для модернизма вообще; у Бабеля она выражается в устойчивых мотивах пронизывающего взгляда со стороны — жестокого и всевидящего солнца, сверхглаза вуаера, а также апокалиптической инверсии ценностей. Таким образом, скромный — "объективный" — амора-

лизм Мопассана, привлекаемый Бабелем для борьбы с русской традицией, мутирует в нечто почти противоположное, мобилизуясь на службу честолюбивой волевой программе.

Вообще говоря, претензии на истину едва ли вправе прибегать к интертекстуальным взаимообменам, представляющим область литературной относительности и симуляции, когда каждый текст отсылает не к реальности, а лишь к иному тексту. Аналогичным образом, солярное мессианство Бабеля, столь программно заявленное им в очерке "Одесса", по существу противоречит всей ткани бабелевских рассказов с их текучей трансформационностью мотивов, нагромождением лжи и симулякров. Отношения Бабеля с Толстым — пример различия в интертекстуальных стратегиях двух литературных "пророков".

Духовно-интеллектуальные поиски толстовского героя или повествователя обычно развертываются в сюжет со снятием условных культурных покровов, имеющих вид чужих — "ложных" — текстов (например, текстов историков войны 1812 г.). Цель такого движения — обнаружение "последней истины". Однако демонстрация этой истины никогда не сводится к предьявлению некого тела/факта, свободного от всяких текстовых покровов. Тело или факт всегда оказываются лишь эпифанией какого-то иного Слова, часто божественного, в котором и заключается «правда». Она может выступать в виде прямых евангельских цитат (как в финале "Воскресения"), евангельского подтекста (как в "После бала", где за истязаемым телом персонажа возникает образ Голгофы) или даже откровений самого Толстого — нравственных, исторических, философских — о смысле описываемого.

Бабель, напротив, вряд ли заинтересован в формулировании финальной истины. Правда, его дискурс, подобно толстовскому, тоже проходит через длинный ряд чужих текстов, каждый из которых задается как симулякр, чем тоже провоцируется выход за пределы симулятивной текстуальной сферы — «в жизнь». Эта «жизнь», как и у Толстого, может представать в виде некого тела, например, анимализированного, сифилитического тела безумного и умирающего Мопассана, которое тоже предъявляется через цитирование (в данном случае переводного французского текста). Однако эта цитата едва ли допускает серьезное аллегорическое прочтение в духе евангельской экзегезы.

Вообще, у Бабеля — в отличие от Толстого — в качестве конечной «истины» предлагается не внешнее авторитетное Слово, а скорее само текстовое событие, складывающееся из фальшивых при-

знаний, подменных тел, обманных чувств и словесной игры. Этому способствует и то, что "интертекстуальная" динамика бабелевского текста как бы воспроизводит динамизм жизненных процессов, весь пронизанный аналогичными сдвигами, подменами, столкновениями.

Приписывая «жизни» то, что мы ранее объявили конститутивной чертой «текстовой игры», мы исходим из современных представлений о тексте как объекте, не имеющем внеположного ему смысла и в этом отношении не отличимом от самой жизни. Толстой, да и вся классическая русская литература с ее поисками «правды», предполагает наличие смысла *за* текстом. Бабель, трансформируя слово в дело (и тело) и наоборот (ср. известное замечание Тынянова о перемешивании слова и вещи у Пастернака [124, 182 сл.]), производит ревизию русской традиции. Говоря метафорически, воля эстета-демиурга к власти над жизнью и овладению истиной реализует себя в иллюзионистской виртуозности текста. Сам акт исполнения текста свидетельствует о его истинности — истина обнаруживает свой перформативный, а не констатативный характер.

Анализ литературного произведения всегда состоит в привлечении каких-то других текстов и кодов, набор которых в значительной мере определяет содержание анализа. Тексты эти могут быть разного типа: прямо заявленные автором подтексты; авторитетные мифологемы культуры, часто уже не воспринимаемые как цитаты (например, Священное Писание); топосы, вобравшие в себя целую культурную традицию; «тексты жизни» — биографии соответствующих авторов; и, наконец, теоретические метатексты к любым из перечисленных категорий. Значение последних в том, что они проясняют, а часто и задают общие парадигмы, позволяющие связать между собой различные более частные типы текстов.

В качестве таких метатекстуальных инстанций к анализу Бабеля были привлечены психоанализ (Фрейд, Кляйн, Абрахам), социология денег, тела и аутсайдера (Зиммель, Батай) и постструктурная теория текста (Деррида, де Ман, Делёз). Так же как интертекстуальность естественно считать экстраполяцией внутритекстовых метаморфоз, основной аналитический ход перечисленных школ может рассматриваться как мета-обобщение интертекстуальных процедур.

Так, психоанализ исходит из представления о постоянном воспроизведении в последующей практике ранее сложившихся стереотипов (выбора полового объекта, детских травматических ситуаций и т. п.); классический пример — многократное разыгрывание на

протяжении жизни первичной эдиповой ситуации. В результате любая новая ситуация оказывается переписыванием некого первичного психологического интертекста, а каждое новое тело, вовлекаемое в эротическую практику субъекта, — не только и не столько самим собой, сколько знаком другого тела. В свою очередь, ролевое самоопределение личности и сопутствующие ролевые инверсии являются записью в ее психике серии замещений первичного сексуального объекта его субститутами. Скажем, подавление влечения мальчика к матери, переносясь на подменяющих ее в дальнейшем женщин, может отпечататься в личном коде субъекта как установка на гомоэротизм.

Другая сторона психоаналитического подхода к этому материалу касается регулярной подмены слова телом и наоборот. Фрейдовский анализ острот, описок и сновидений показал, что во всех этих случаях слово или фрагмент слова могут обозначать некое тело, а трансформация или смешение тел — словесную игру. Аналогично, в "Гюи де Мопассане" фабульная ситуация, строящаяся вокруг перевода с французского на русский, описывается с помощью эпитетов, обозначающих разжижение женского тела, а сложная игра анаграмм переносит качества одного тела на другое. Таким образом, работа по словесному переводу сопровождается пластической метаморфозой тел, способствующей «переводу» текста в «жизнь».

Еще более нагляден механизм субституции в функционировании денег, являющихся знаками всеобщей эквивалентности par excellence. Деньги (как и язык) включаются в большинство других символических обменов, в том числе и эротических.

Существенно, однако, что все эти интертекстуальные в широком смысле обмены, так же как и собственно словесные транзакции, никогда не реализуются в формах полной эквивалентности, а всегда предполагают некий сдвиг, деформацию, потерю или приращение. Отсюда наше внимание к явлению перевода, с максимальной отчетливостью выявляющему различие в сходном. "Интертекстуальная" природа всех этих обменов помогает увязать между собой нарративную практику Бабеля и его предшественников с набором топосов, являющихся любимыми объектами исследования названных теоретиков. Она же связывает эти топосы друг с другом.

Мы не случайно заострили внимание на топосе проституции. Бабель, с нашей точки зрения, обращается к нему не только как к классическому мотиву русской литературы или типичному предмету социальных наук. Проститутка является, кроме того, субститутом матери или иного недоступного и сублимированного сексуаль-

ного объекта, причем замещает это умозрительное тело в формах низменного и подчеркнуто телесного присутствия. Далее, проститутка воспроизводит и трансформирует разобранную Фрейдом (и Мопассаном) ситуацию «семейного романа»; в эту ситуацию подмен она включает товарный эквивалент — деньги, а также выступает в ней женским воплощением маргинала, аутсайдера. Наконец, как в литературе, так и в фантазиях пациентов, проститутка оказывается объектом "спасения" (что наглядно выражает ее тесную связь с ее сублимированным прототипом — образом матери). Тем самым данный мотив проецируется и на христианскую модель — пару Христос — Мария Магдалина.

Идеология спасения, исправления, преображения была центральной установкой русской литературы XIX века. Проститутка символически занимает в сюжете место Читателя, подлежащего перевоспитанию, а потому является эмблемой литературного воздействия в его традиционном понимании. Одновременно она выражает двойственность литературного материала как такового: проститутка — это и плоть от плоти "неприкрашенной правды жизни", и призрачный в своей симулятивности эрзац. Таким образом, этот топос, как и другие рассматриваемые в книге, совмещает множество текстовых и внетекстовых слоев.

Что касается христианской модели, то всякая религиозная система основывается на цепочках символических обменов, описанных Моссом [250] в категориях дара и примененных Леви-Строссом к описанию мифа как знаковой системы. Трансформации в священных текстах принимают форму ритуальных жертвенных подмен, а в евангельской традиции — транссубстанциации тел (например, преображения крови Христовой в вино). На текстовом уровне этому соответствует характерное для древнееврейского текста Библии анаграмматическое и числовое приравнивание имен. Более того, вся иудео-христианская традиция строится на многократном переписывании одних и тех же сюжетов (четыре Евангелия; различные слои Библии — элохистский и иеговистский; идентификация Христа с Моисеем и с ожидаемым мессией и т. п.). Своеобразной метаипостасью такого переписывания становится интенсивное последующее комментирование первичных текстов (в Талмуде, Каббале и христианской теологии).

Для Бабеля первым образцом и опытом такого "интертекстуального" в широком смысле слова подхода, вероятно, была знакомая ему с детства талмудическая традиция. Травестия этой традиции, пронизывающая бабелевскую прозу, придает последней черты

своего рода кощунственного Священного Писания — кощунственного как в силу узурпации Бабелем роли пророка, так и в силу доведения им до предела игры субститутами и ролевыми инверсиями.

* * *

Композиция книги, неизбежно линейная по своей природе, в значительной мере условна. Первыми идут семь глав, написанные А. К. Жолковским и посвященные бабелевским интертекстам, так сказать, первого порядка; вторыми — семь глав М. Б. Ямпольского (8-14), в большей мере ориентированные на "метаинтертексты". Многочисленные переклички между двумя частями книги отмечены перекрестными ссылками, руководствуясь которыми, читатель может определять собственный маршрут движения. Непременным условием чтения мы полагаем предварительное ознакомление с текстами самого Бабеля, помещенными в Прилож. II. В Прилож. I (составленное А. К. Жолковским) вынесен материал о топосе проституции в предбабелевской литературе, который может быть полезен для справок при чтении других разделов.

В общем, в своем свободном обращении с организацией собственного и читательского дискурса авторы с благодарностью воспользовались вольностями, дарованными литературоведению современными представлениями об открытости текста. А в терминах денежного топоса они рады выразить свою признательность Университету Южной Калифорнии и Центру Истории Искусств и Гуманитарных Исследований Поля Гетти.

А. К. Жолковский, М. Б. Ямпольский
Апрель 1993 — Май 1994



Часть I.

А. К. Жолковский

Глава 1
МЕТАПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА В ЮНОСТИ

1.

На протяжении всей книги главным объектом нашего внимания и отправной точкой обобщений будут три маленьких шедевра Бабеля: "Справка", "Мой первый гонорар" и "Гюи де Мопассан". В творческом наследии писателя они стоят несколько особняком, не входя ни в "Конармию", ни в "Одесские рассказы" — циклы, составившие тридцатилетнему Бабелю мгновенную и не превзойденную в дальнейшем славу. Если можно говорить о принадлежности этих трех текстов к какому-то большему целому, то им является внешне никак не оформленная, но выделимая из числа "прочих" рассказов лирико-автобиографическая серия (см. Фрейдин [133]). Однако и в ней они занимают особое место.

Выделимость этой серии в какой-то степени условна, ибо многие эпизоды детства, отрочества и юности (или, лучше — детства, жизни в людях и университетов)[1] лирического героя происходят в Одессе и потому в посмертных изданиях Бабеля иногда относятся к "Одесским рассказам". Так, в кемеровском сборнике 1966 г. в одесский раздел включены "История моей голубятни", "Первая любовь", "В подвале", "Пробуждение" и "Ди Грассо". Однако тематически и структурно эти рассказы образуют ядро автобиографического цикла.

В фокусе классических одесских рассказов ("Король", "Как это делалось в Одессе", "Отец", "Любка Казак") и примыкающих к ним ("Конец богадельни", "Карл-Янкель", "Фроим

Грач") находятся живописные герои и события одесской "действительности". Это, так сказать, одесский эпос. Повествование ведется в третьем лице, а лирическое "я" если и появляется, то лишь в роли впечатлительного регистратора историй, аналогичной роли Лютова в большинстве рассказов "Конармии".

Автобиографическую же серию конституирует акцент на складывающейся личности рассказчика. Сюжеты здесь в основном (за исключением, пожалуй, "Голубятни") металитературные — эпизоды романа воспитания будущего писателя в ходе его столкновения/соревнования не столько с эпическими, сколько с культурными героями. Еврейского Робин Гуда Беню Крика и ужасных, но загадочно привлекательных казаков-погромщиков вытесняют другие образцы для подражания (role models) — полусумасшедший графоман — дед Лейви-Ицхок ("В подвале") и великий гаер ди Грассо. Впрочем, внутреннее родство тех и других как носителей единого атлетико-артистического начала несомненно. Вспомним, с одной стороны, афористический блеск бандита Бени Крика, а с другой — рекордный прыжок актера ди Грассо и тренерскую ипостась газетчика Смолича, обучающего героя именам вещей ("Пробуждение").

Колебания в распределении рассказов по циклам объясняются как смазанностью жанровых границ, так и обстоятельствами литературной биографии Бабеля, искалеченной цензурными и финансовыми трудностями и насильственно оборванной на сорок пятом году жизни. Проблематичен даже состав "Конармии", в очередное издание которой Бабель намеревался, но не успел, включить появившийся в 1937 г. "Поцелуй"[2]. А задним числом в "Конармию" можно было бы добавить также "У батьки нашего Махно" (1923), "Старательную женщину" (1928) и некоторые другие сходные по материалу рассказы[3].

Проблематичность границ между циклами и единство поэтического мира Бабеля проявляются также в присутствии и в "Конармии" сильной лирической струи. Особенно заметна она в таких рассказах, как "Мой первый гусь", "После боя", "Смерть Долгушова", "Аргамак", где рассказчик испытывается на способность к насилию. Не менее богато представлены в "Конармии" — в том числе в ее "эпических" главах — и металитературные мотивы (см. в особенности "Письмо", "Начальник конзапаса", "Солнце Италии", "Вечер"). Обе установки — лирическая и метахудожественная — скрещиваются в "житии" пана Аполека — одного из тех двусмысленных маэстро, годы уче-

ния у которых входят важнейшей чертой в бабелевский портрет формирующегося писателя.

Интересующие нас три образца автобиографической серии — “Справка”, “Мой первый гонорар” и “Гюи де Мопассан” — тематически принадлежат к ее главной, металитературной разновидности. Однако по месту и времени действия они отличны от большинства других, ибо относятся к послеодесскому периоду поздней юности — ранней зрелости героя. Этому вторит отличие в фабульном материале: писательство в них прямо связывается с сексом. У Бабеля эротическая тема вообще часто сопутствует ученической и металитературной. Таковы “В щелочку”, “Первая любовь”, “Вечер”, “Ди Грассо”, “Улица Данте”. Но лишь в “Справке”, “Гонораре” и “Мопассане” активно действует перволичный рассказчик, он же начинающий мастер слова, он же — молодой герой-любовник.

Выделяясь таким образом из массы бабелевских рассказов, эта тройка в то же время аккумулирует (как отчасти видно из уже сказанного) множество типичных для Бабеля черт и в каком-то смысле может претендовать на представительность относительно его творчества в целом. А откровенная метахудожественность рассказов и связанная с ней разветвленная интертекстуальная подоплека помещают их в центр мощного поля литературных силовых линий. Соответственно, в наш монографический анализ трех коротких фрагментов творческой квазиавтобиографии Бабеля окажутся втянуты как другие его произведения, так и многочисленные явления русской и мировой классики.

2.

Проблема межтекстовых границ возникает, причем в самом непосредственном текстологическом смысле, уже внутри нашего мини-корпуса из трех рассказов, поскольку два из них — “Справка” и “Гонорар” — представляют собой варианты одного произведения. Как и в случае бабелевского наследия в целом, эта проблема связана с шаткостью прижизненного, а в течение долгого времени — и посмертного литературного статуса писателя.

Из трех текстов с публикацией больше всего повезло “Гюи де Мопассану”. Написанный в 1920-1922 гг., он был напечатан в 1932 г. в популярном журнале “30 дней”. Сегодня этот рассказ пользуется безусловным признанием, в частности на Западе, где включается не только в переводные издания Бабеля, но и в ан-

тологии русской новеллы (например, пингвиновскую, см. Ричардс [101, с. 263-271]). Однако такой успех пришел к "Мопассану" не сразу. Вскоре после появления рассказа, в ответах на вопросы членов редколлегии комсомольского журнала "Смена" (1932, № 17/18, с. 25), Бабелю пришлось чуть ли не извиняться за оторванность рассказа от актуальной советской тематики[4]. Оцененный немногими знатоками, в частности Ильей Ильфом, который назвал его "хорошо темперированной прозой" [24, с. 100], рассказ вызвал недоумение даже у близких друзей и поклонников Бабеля. "В этот вечер я не понял рассказов Бабеля", — признается через много лет С. Бондарин, присутствовавший где-то на рубеже 20-х — 30-х годов на чтении еще не опубликованных "Мопассана" и "Улицы Данте" [24,с. 100][5].

Что касается "Гонорара" (помеченного 1922-1928 гг.), то он, в отличие от "Мопассана", "вместе с другими рассказами [...] был отвергнут редколлегией альманаха «Год XVI»" [10, т. 2, с. 565], т. е., по-видимому, около 1933 г., и увидел свет лишь посмертно, да и то сначала за границей ("Воздушные пути", № 3, 1963). "Справка" (в рукописи не датированная) вышла как бы при жизни автора, но... в английском переводе ("International Literature", № 9, 1937, с. 86-88), а по-русски появилась только в 1966 г. Русский машинописный экземпляр "Справки" сохранился и в фонде альманаха "Год XVI" в ЦГАЛИ[6].

Публикаторы и исследователи Бабеля либо обходят вопрос об окончательной редакции рассказа, либо считают таковой "Гонорар". Хэллетт [139, с. 63] отдает предпочтение "Гонорару" на том основании, что он "содержит больше причудливых (bizarre) данных о ситуации [...] обогащающих атмосферу рассказа и часто переданных мастерскими штрихами". Зихер (обычно тщательно аргументирующий свои выводы) в своей Библиографии просто объявляет более поздним вариантом "Гонорар" [55, с. 139] и соответственно рассматривает в книге только его [там же, с. 117-119], целиком игнорируя "Справку". Наконец, А. Н. Пирожкова, вдова писателя, вообще исключает "Справку" из составленного ею двухтомника (1990), наиболее полного на сегодняшний день издания; соответственно, в комментариях С. А. Поварцова "Справка" упоминается лишь как вариант "Гонорара" [10, т. 2, с. 565].

В защиту "Справки" до сих пор прозвучал как будто лишь один, не очень уверенный голос. Л. Боровой так вспоминает об авторском чтении рассказа в доме у общего знакомого (некоего Владимира Александровича) — киношного и литературного дея-

теля, устроившего Бабелю за "Справку" очередной полуфиктивный аванс (возможно, от альманаха "Год XVI"):

"Это был рассказ «Справка», который до того назывался «Мой первый гонорар». Когда [Бабель] кончил читать, мы помолчали немного... Владимир Александрович первым опомнился, чмокнул губами и протянул руку к тетрадке с рассказом. — Не пойдет. Ведь сам понимаешь! Но для аванса годится. Все-таки оправдательный документ"[7]. Однако Бабель дарит рукопись мемуаристу. "Так я и получил от Бабеля написанный его рукой один из вариантов (и, кажется, лучший) его рассказа «Мой первый гонорар»" [24, с. 202].

Свидетельство и мнение Борового, естественного патриота лично слышанного им и подаренного ему текста, сами по себе не решают вопроса, но заслуживают внимания. Они могут быть подкреплены следующими соображениями.

"Гонорар" почти вдвое длиннее "Справки". Отчасти — за счет "большей информативности", отмеченной Хэллеттом, отчасти — за счет большей многословности. Главный сюжетный "избыток" "Гонорара" — это открывающий его абзац о зависти героя к страстным молодоженам за стеной, которые, "осатанев от любви [...] бились о перегородку", чем гнали его на улицу "искать любви" и толкнули в объятия героини — проститутки Веры. В "Справке" этот вуаеристский элемент отсутствует: повествование прямо, без обиняков и мотивировок, начинается с "любви к женщине по имени Вера", которая "была проституткой".

Интересно, однако, что зачин, подобный началу "Гонорара", есть в "Улице Данте", где тема вуаеризма последовательно проведена через весь сюжет. Тема эта (и богатая техника ее разработки) вообще характерна для Бабеля (ср. "У батьки нашего Махно", "Старательную женщину" и особенно "В щелочку"); но в данном случае речь идет о довольно заметном повторении как темы, так и приема. "Улица Данте" была напечатана в 1934 г., т. е. вскоре после неудачи с публикацией "Гонорара". Естественно поэтому предположить, что примерно в 1933 г. Бабель отделал окончательный текст "Гонорара" в виде "Справки" (и при первой возможности опубликовал его по-английски), а страдания юного вуаёра перенес на улицу Данте, где они были нужнее.

Некоторые другие приращения "Гонорара" по сравнению со "Справкой" состоят в более эксплицитной разработке темы честолюбивых мечтаний начинающего автора. Большинство соответствующих фрагментов (второй и третий абзацы рассказа; два абзаца в середине, начинающиеся каждый словами "О боги моей юности!"; заключительный абзац) представляют собой явные

длинноты. Они с обстоятельной подробностью, а то и выспренностью[8], разжевывают основные мотивы сюжета. Отяжеляет их и слабая встроенность в сюжет — в отличие, скажем, от рассуждений о "точке, поставленной вовремя" в "Мопассане", которые даются не от повествователя, а в виде реплики героя на вопрос Раисы: "Как вы это сделали?" В "Гонораре" же "я" не столько рассказывает о себе, рассказывающем Вере о своем вымышленном прошлом, сколько рассуждает о принципах подобного сочинительства и рецепции, заранее разъясняя сокровенные ходы сюжета:

" — Мальчик, — закричал я, — ты понимаешь, — мальчик у армян. [...] Видно, на роду мне было написано, чтобы тифлисская проститутка сделалась первой моей читательницей. Я похолодел от внезапности моей выдумки и рассказал ей историю о мальчике у армян. Если бы я меньше и ленивей думал о своем ремесле, — я заплел бы пошлую историю о выгнанном из дома сыне богатого чиновника, об отце-деспоте и матери-мученице. Я не сделал этой ошибки. [...] Поэтому и еще потому, что так нужно было моей слушательнице, — я родился в местечке Алешки Херсонской губернии [...]."

В "Справке" все это дано суше, нагляднее, без автокомментариев — и потому эффектнее как на данном участке, так и в плане экономии целого:

" — Мальчик... — повторил я и похолодел от внезапности моей выдумки. Отступать было некуда, и я рассказал случайной моей спутнице такую историю: — Мы жили в Алешках Херсонской губернии [...]."

Особенно избыточным представляется многократное повторение в "Гонораре" слов о «родстве» рассказчика с проституткой:

" — Значит — бляха... Наша сестра — стерва... Я понурился. — Ваша сестра — стерва [...] — Сестричка, — прошептала она [...] сестричка моя бляха..."

Эти повторы не только малоизобретательны и навязчивы сами по себе, но и, главное, лишают кульминационную реплику Веры ("Расплеваться хочешь, сестричка?...") финальной неожиданности.

К числу деталей, наличных в "Гонораре", но отсутствующих в "Справке", относятся слова о мальчике именно "у армян". Это обстоятельство проливает дополнительный свет на вопрос о хронологии двух вариантов, будучи сопоставлено со следующим свидетельством вдовы писателя А. Н. Пирожковой:

"О рассказе «Мой первый гонорар» Бабель сообщил мне, что этот сюжет был подсказан еще в Петрограде журналистом П. И. Сторицыным[9]. Однажды, раздевшись у проститутки и взглянув на себя в зеркало, он увидел, что похож «на вздыбленную розовую свинью»; ему стало противно, и

он быстро оделся, сказал женщине, что он — мальчик у армян, и ушел. Спустя какое-то время он встретился глазами с этой самой проституткой, стоявшей на остановке. Увидев его, она крикнула: «Привет, сестричка!»" [24, с. 283].

Огорчительное известие, что эффектная punch-line о «сестричке», по-видимому, не целиком принадлежит Бабелю, компенсируется прояснением порядка работы Бабеля над текстом "Справки"/"Гонорара". Получив мотив "мальчика у армян" от Сторицына, писатель разрабатывает его в "Гонораре", но затем опускает из "Справки", каковая в результате предстает позднейшей редакцией. Все это, разумеется, с той необходимой оговоркой, что мемуаристка могла быть сознательно дезинформирована Бабелем, известным своей скрытностью и мистификаторством.

Так или иначе, трудно представить себе Бабеля, культивировавшего поэтику лаконизма, "точки, поставленной вовремя", а то и полного "молчания"[10], разбавляющим, а не отцеживающим первоначальный текст. По всем этим причинам "Справка" представляется более вероятным кандидатом в окончательные варианты и уж во всяком случае достойной включения в бабелевские собрания наряду с "Гонораром". Именно на таких равных правах "Справка" и "Гонорар" рассматриваются в нашей книге.

3.

Подобно связи, тянущейся от "Гонорара" к "Улице Данте" и обрезанной в "Справке", общая пуповина соединяет "Гонорар"/"Справку" с "Мопассаном". В последнем конспективно намечен и тоже оборван основной дискурсивный ход двух первых — соблазнение женщины (проститутки Веры) при помощи нарочито жалобных картин детства.

"Я не утерпел и рассказал ей [Раисе] о моем детстве. Рассказ вышел мрачным, к собственному моему удивлению. Из-под кротовой шапочки на меня смотрели блестящие испуганные глаза".

Дело, однако, не столько в отдельных перекличках[11], сколько во впечатляющей определенности общей структурно-тематической арматуры рассказов. Хотя в одном случае речь идет о забавном, на грани фарса, эпизоде с провинциальной проституткой, а в другом — о вхождении героя в столичные литературные круги и ученичестве у классика, — истории, кончающейся на трагической ноте, в каком-то смысле перед нами один и тот же рассказ. Попробуем сформулировать его архисюжет.

(а) Повествование ведется от лица квазиавтобиографического рассказчика ["я"], ныне зрелого мастера, фигура которого явно проецируется на реального автора; рассказ носит подчеркнуто

документальное название ["Мой первый гонорар", "Справка"; "Гюи де Мопассан"[12]]. "Я" вспоминает о том, как в голодной ранней юности, в чужом городе [Тифлисе; Петербурге] он положил начало своей литературной карьере тем, что благодаря своему словесному дару [как рассказчик-импровизатор; как редактор-переводчик] завоевал душу и тело чужой и более опытной женщины [проститутки Веры; замужней Раисы].

Двуединый — жизнетворческий — активизм героя эмблематически воплощен в образе книг, обрушивающихся с высоты в момент его сексуального успеха:

> **"тысячи повестей [...] лежали у меня на сердце [...] Сдвинутая силой одиночества, одна из них упала на землю. Видно, на роду мне было написано, чтобы тифлисская проститутка сделалась первой моей читательницей" ("Гонорар");**
>
> **"Я вскочил [...] задел полку. Двадцать девять томов обрушились на ковер [...] и белая кляча моей судьбы пошла шагом" ("Мопассан").**

(б) Двадцатилетний герой вставной новеллы одинок [особенно в "Гонораре"/"Справке"; в "Мопассане" он одновременно и пользуется дружбой приютившего его Казанцева, и противопоставляет себя ему]. Он подрабатывает окололитературными занятиями [корректорством; случайными переводами] и готов бросить романтический вызов прозе повседневности:

> **"Я не пошел в тот день в типографию" ("Гонорар");**
>
> **"я сказал себе: лучше голодовка, тюрьма, скитания, чем сидение за конторкой часов по десяти в день" ("Мопассан").**

Героиня, напротив, включена в деловую и социальную жизнь некого полу-истеблишмента [торгового, гостиничного, благотворительного; семейного, спекулянтского, культурно-светского, издательского]. Соответственно, в ее характере есть элемент скучной корректности [бесконечные посторонние дела и прозаические приготовления Веры к половому акту ("Как не похожа была будничная эта стряпня на любовь моих хозяев за стеной..."; "Гонорар"); "утомительная правильность" и "безжизненность" Раисиного слога], а местом действия становится ее более или менее стабильный дом [гостиница, где живет и имеет контакты проститутка; "замок" Бендерских].

(в) Героиня старше героя [Вере тридцать; возраст Раисы не указан, но она явно солиднее героя и своей молодой горничной; более того, через сон, снящийся герою, она соотнесена с увядшей сорокалетней прачкой Катей]. У нее большое полное тело и большая грудь [у проститутки Веры и прачки Кати плечи/грудь

к тому же "опавшие"], что придает ее облику черты «земной матери» (Earth-Mother). Соответственно, ее дом является своего рода храмом любви [профессионалка Вера принимает героя в предназначенном для этого номере гостиницы; дом Бендерских напоминает бордель своей обстановкой, чему вторит удвоение Раисы в ее распутного вида горничной].

(г) Занятый поиском матери, герой символически припадает к груди героини и вступает с ней в эдиповскую связь. Эротическое возбуждение героини, сосредоточенное в ее глазах и груди, парадоксально сочетает оральные, вагинальные и фаллические черты:

> **"Голова моя тряслась у ее груди, свободно вставшей надо мною. Оттянутые соски толкались о мои щеки. Раскрыв влажные веки, они толкались, как телята" ("Гонорар");**

> **"[М]ы стали переводить «Идиллию»... рассказ о том, как голодный юноша-плотник отсосал у толстой кормилицы молоко, тяготившее ее" [...] "Из-под кротовой шапочки на меня смотрели блестящие испуганные глаза. Рыжий мех ресниц жалобно вздрагивал [...] Грудь ее свободно лежала в шелковом мешке платья; соски выпрямились, шелк накрыл их" ("Мопассан").**

Эдиповский характер носят и взаимоотношения героя со второй родительской фигурой — отцовской [с "церковным старостой" и другими вымышленными клиентами ("Справка"/ "Гонорар"); с покровителем Казанцевым, соперником Бендерским и кумиром Мопассаном ("Мопассан")].

(д) Наряду с материнско-хтоническими чертами героиня, осуществляющая инициацию героя, наделена также «религиозным» именем [Вера; Раиса — "райская"] и ассоциирована с христианским мифом:

> **Вера "выходила на Головинский [Голгофа?] проспект и [...] плыла впереди толпы, как плывет богородица на носу рыбачьего баркаса..." ("Справка");**

> **"Изо всех богов, распятых на кресте, это был самый обольстительный" ("Мопассан").**

Сакральные мотивы включают приобщение к таинствам не только пола и веры, но и смерти [смерти вымышленного "церковного старосты" и самого героя, которому, по ходу его импровизации, "гибель казалась неотвратимой" ("Справка"); смерти Мопассана и Бендерского, о котором говорится, что он был близок к Распутину и что "ткань действительности порвалась для него" ("Мопассан")].

К этим таинствам оказываются причастны и законы циркуляции всеобщего эквивалента:

герой "Справки"/"Гонорара" покупает любовь Веры за деньги, но они возвращаются к нему в качестве гонорара за воспоминания о его якобы собственном детстве мальчика-проститутки у богатых стариков;

герой "Мопассана" поправляет свои финансы, творчески редактируя переводы Раисы, в частности, перевод "Признания", где сексуальные услуги обмениваются на проезд в дилижансе.

(е) Одновременно совершается посвящение героя в литераторы: «писательский» акт, исполняемый им во внешней новелле [автобиографическая импровизация; правка перевода] и приносящий ему любовь «читательницы», вводит и творчески преображает вставной материал [историю тяжелого детства героя; рассказы Мопассана]. В свою очередь, энергия обрамляемой новеллы питает происходящее на рамке, заставляя «жизнь» последовать «искусству»: реплицируются не только любовные, но и финансовые отношения:

представившись Вере продажным "мальчиком у армян", герой и в действительности осуществляет как половой акт, так и проституирование своего таланта;

переводя "Признание", герои разыгрывают сцену соблазнения в собственной жизни, причем денежной сделке между персонажами Мопассана вторят гонорары и прочие выгоды — завтраки и т. п., извлекаемые героем[13].

(ж) Рамочная конструкция усложняет повествование, доводя его, а с ним и образ "я", до трехслойности: умудренный жизнью рассказчик — двадцатилетний герой — его ипостась внутри рамки ["мальчик у армян"; м-сье Полит, Мопассан]; так уже композиционными средствами подчеркнута литературность текста.

На уровне фабулы литературность выражена в прямых указаниях на источники вставных новелл [на то, что "церковный староста" "украде[н] у какого-то писателя, выдумка ленивого сердца" ("Справка"); на три рассказа Мопассана и его биографию, написанную Мениалем] и в творческом подходе героя к материалу [вымыслах о детстве; вольном обращении с мопассановским оригиналом и биографией]. Стилистически литературность проявляется в том, что при всей откровенности обращения к описанию «непристойных» физических деталей (грудей, испражнений, венерических болезней) и изнанки общественной жизни (спекуляций на военных поставках, торговли сексом) кульминационный акт любви описывается с цитатной иносказательностью:

"видели ли вы, как рубит деревенский плотник избу для своего собрата плотника, как споро, сильно и счастливо летят стружки от обтесываемого бревна?" ("Справка");

"белая кляча моей судьбы [из переводимого героями "Признания"] пошла шагом" ("Мопассан").

(з) Вдобавок к непосредственным (со)авторам вставных новелл [самому герою, его "ленивому" предшественнику; Мопассану, Мениалю] в интертекстуальную игру включается и иной литературный фон:

в "Гонораре" на потертой кровати валялась книга, роман из боярской жизни Головина (опять Голгофа?);

в "Мопассане" фигурируют Ибаньес, Сервантес, "Юдифь" и мн. др.

Заметное место на этом фоне отводится Толстому — прозаику номер один и естественному объекту авторского anxiety of influence:

"Мне казалось пустым занятием — сочинять хуже, чем Лев Толстой" ("Гонорар");

"Захмелев, я стал бранить Толстого..." ("Мопассан").

Таков внушительный общий костяк двух сюжетов. Разумеется, обилие сходств не отменяет различий. Очевидны — и заслуживают тщательного анализа — мотивные ряды, характерные лишь для отдельных рассказов, и даже совсем уникальные детали, ибо и они могут иметь глубинное значение. Например, во всех трех рассказах герой пытается обзавестись символическими родителями. Но при этом "Справку"/"Гонорар" отличает акцент на детстве и разнообразных вариантах гомосексуализма и инцеста — педерастии ("мальчик у армян"), любви между братьями (метафорическим плотником и его собратом) и между сестрами (двумя проститутками), неповторимой эмблемой чего становится реплика Веры о "сестричке", венчающая рассказ. В фокусе же "Мопассана" оказываются проблемы владения словом, и он недаром завершается многозначительной позой потерявшего дар речи писателя на четвереньках, чему нет параллелей в "Справке"/"Гонораре".

Поэтому вряд ли имеет смысл настаивать на максимально узкой трактовке единства трех рассматриваемых текстов как сводящихся к общему архисюжету. Особенно — на фоне широкого культурного контекста рассказов, выявлением которого мы займемся, исходя из их интертекстуальных и металитературных аспектов.

4.

Выяснение отношений с литературными титанами составляет один из сокровенных пластов сюжета трех рассказов. Явственно прописанными именами — Толстым, Мопассаном, Сервантесом — парадигма великих образцов не исчерпывается. Наличие за текстом богатого ассоциативного слоя тонко задано в начале "Мопассана" проходным, казалось бы, упоминанием о замках в Испании: "Казанцев и проездом не бывал в Испании, но любовь к этой стране заполняла все его существо — он знал в Испании все замки, сады и реки". Чисто воображаемому владению всей этой испанской недвижимостью (характерному для книжного червя-мечтателя Казанцева и предвещающему аналогию с Дон-Кихотом, которая возникнет ближе к концу рассказа) вторит смысл французской идиомы châteaux en Espagne (букв. "замки в Испании") — "воздушные замки". В тексте она, однако, не фигурирует, хотя, конечно, прочитывается просвещенным читателем и уж наверняка подразумевается повествователем — переводчиком Мопассана. Подобно французским воздушным замкам в Испании, незримо витают над бабелевскими рассказами и тени целого ряда литературных фигур, самая анонимность присутствия которых тоже, скорее всего, входит в авторскую стратегию.

Так, в тексте не появляется имя Пушкина[14], но один из центральных мотивов рассказа вводится фразой, за которой слышится пушкинский подтекст. Ср. "Мудрость дедов сидела в моей голове: мы рождены для наслаждения трудом, дракой, любовью, мы рождены для этого и ни для чего другого" с концовкой стихотворения "Поэт и толпа" (1828):

> "Не для житейского волненья,
> Не для корысти, не для битв,
> Мы рождены для вдохновенья,
> Для звуков сладких и молитв" [98, т. 3, с. 86].

Пушкинская формула не только обращена — бабелевский герой считает себя рожденным как раз для "битв/драк", — но и замаскирована. Соотнесение с ней усложнено дезориентирующей ссылкой на "мудрость дедов" (возможно, еврейских) и непосредственным контекстом, где "звукам сладким и молитвам" соответствует "сидение за конторкой". Однако в рассказе есть и настоящий представитель "чистого искусства" — Казанцев, полемикой с испанскими воздушными замками которого и вдохновлена игра со скрытой пушкинской цитатой. Причем в свете концовки рассказа игра эта окажется гораздо более двусмыслен-

ной, чем видится запальчивому герою в начале: жизнетворческая концепция "наслаждения трудом, дракой, любовью" упрется в образ Мопассана на четвереньках.

Тайным играм с Пушкиным вторит линия, незаметно прочерчиваемая к той же кульминационной позе на четвереньках от еще одной необъявленной цитаты — на этот раз из совершенно иного источника. Предвестием финального "предвестия истины" в "Мопассане" служат знаменитые слова о том, что "[н]икакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя". Анонсированные таким образом «постановка точки» и «вхождение в сердце» осуществляются в финале: "Я дочитал книгу [Мениаля] до конца [...] Сердце мое сжалось. Предвестие истины коснулось меня"[15]. Мотив «истины», однако, кажется текстуально не подготовленным. Но лишь текстуально — ибо в подтексте он присутствует самым определенным и существенным образом.

Рассуждению о "железе" предшествует фраза: "Тогда я заговорил о стиле, об армии слов, об армии, в которой движутся все роды оружия", явственно восходящая к провокационному (и очень влиятельному сегодня) ответу Ницше на вопрос, в свое время поставленный Христом ("Что есть истина?"), в его "Заметках об истине и лжи во внеморальном смысле" (1873):

> "Что же такое истина? Подвижная армия метафор, метонимий и антропоморфизмов — короче говоря, сумма человеческих отношений, которые были усилены [...] и украшены поэтически и риторически и после долгого употребления обрели твердость, каноничность и обязательность..." [87, с. 46-47].

Перекличка с Ницше не является чисто словесным эффектом. Проблематика «истины», «лжи», «искусства» и «власти» образует нервный центр бабелевской поэтики и, в первую очередь, "Мопассана" и "Справки"/"Гонорара"; особенно релевантна антихристианская фигура Ницше, умершего сумасшедшим, для концовки "Мопассана"[16].

Собственно, и классики, названные в "Мопассане" по имени, вовлекаются в дело гораздо более интенсивно, чем это впрямую обозначено в тексте. Так, Толстой релевантен для "Справки"/"Гонорара" не только в качестве символа недосягаемой художественной нормы, но и непосредственно — как автор "Воскресения", романа о любви к проститутке. А споры о Толстом на чердаке у Казанцева выдают скрытую связь с толстовским "Предисловием к сочинениям Гюи де Мопассана" (Толстой [117], цит. по [121, с. 271-292]), несомненно, знакомым Бабелю.

Да и в обращении с Мопассаном подводная часть айсберга, разумеется, перевешивает надводную. За бросающимся в глаза монтажным стыком предсмертной агонии писателя с сюжетом "Признания" кроются: искусная реинтерпретация этого рассказа, утонченная игра с двумя другими упомянутыми новеллами ("Мисс Гарриэт" и "Идиллией") и негласное использование других мопассановских текстов, в том числе его ранней повести "Доктор Ираклий Глосс", опубликованной лишь посмертно — и как раз во время работы Бабеля над "Мопассаном" — в 1921 г.[17].

Через Мопассана (и его подтексты) в межтекстовой полилог вовлекается широкий круг источников, начиная с Библии, вообще входящих в число постоянных координат бабелевского дискурса. Этим западным голосам противостоит доносящийся как бы из-за сцены русский хор, в котором, помимо Толстого, слышатся (особенно в "Гонораре"/"Справке", с его тройным топосом авторства, детства и проституции) Достоевский, Гаршин, Чехов, Куприн, Горький и другие.

В этом силовом поле по-новому активизируется корпус произведений самого Бабеля, и без того являющийся мощным генератором интертекстуальных взаимодействий. Особенно значимы в этом плане другие рассказы, разрабатывающие ту же инициационную, бордельную и металитературную тематику и аналогичные приемы повествования. Большинство из них относится к автобиографической серии, провоцируя смешение с реальным автором. Отсюда еще один интертекстуальный аспект рассказов — соотнесенность с текстом жизни самого Бабеля.

Разумеется, подобно другим авторам, писавшим в этом полудокументальном жанре, в частности, Толстому и, главное, своему ментору и покровителю Горькому, Бабель далек от наивного мемуаризма. Он пускает в ход изощренные стратегии самопрезентации, направленные на создание нужного ему квазиавтобиографического персонажа. В частности, в "Мопассане" он заведомо преувеличивает богемную бедность "я" — прием, который обнаруживается при сопоставлении со свидетельствами о материальном положении писателя в соответствующие годы[18] и пародийно обнажен в "Справке"/"Гонораре" в виде бьющей на жалость истории "я" как мальчика-проститутки.

Таким образом очерчивается комплекс вопросов, которые будут интересовать нас при анализе трех рассказов: о бабелевском обращении с заданными традицией гипограммами; о роли, отводимой при этом национальным и мировым интертекстам; о соотношении литературной подоплеки рассказов с их житейской

фабулой и вымышленного "я" — с авторским мифом Бабеля. Держа в уме репертуар мотивов, представленных в трех рассказах, мы и будем вчитываться в тексты предшественников Бабеля и его собственные, с тем чтобы выявить наличные парадигмы и идентифицировать стратегию и тактику его обращения с ними.

Из произведений и писем Бабеля и работ о нем складывается довольно устойчивая картина его литературных ориентиров. Помимо уже названных Толстого, Достоевского, Гаршина, Чехова, Куприна, Горького, Сервантеса и Мопассана, к ним относятся Гоголь, Тургенев (особенно "Первая любовь"), Розанов, Семен Юшкевич, Флобер, Уолтер Патер, биографии Цезаря Борджиа и Леонардо да Винчи и многое другое[19]. Самая общая интертекстуальная программа Бабеля была четко сформулирована им самим на заре его литературной деятельности. В очерке "Одесса" (1916) он поставил задачу обновления русской литературы, в которой

> "еще не было настоящего радостного, ясного описания солнца"; "Тургенев воспел росистое утро, покой ночи", "у Гоголя [...] Петербург победил Полтавщину", "у Достоевского [...] серые дороги и покров тумана придушили людей, придушивши [...] исковеркали, породили чад страстей". "Становится душно", "надо освежить кровь".
>
> "Первым человеком, заговорившим в русской книге о солнце [...] был Горький. Но... это еще не совсем настоящее[...] он не певец солнца, а глашатай истины [...] Он любит солнце потому, что на Руси гнило [...] Горький знает [...] почему его следует любить. В сознательности этой и заключается причина того, что Горький — [... лишь] предтеча".
>
> "А вот Мопассан, может быть, ничего не знает, а может быть — все знает; громыхает по сожженной зноем дороге дилижанс, сидят в нем [...] толстый и лукавый парень Полит и здоровая крестьянская топорная девка. Что они там делают и почему делают — это уж их дело. Небу жарко, земле жарко" [10, т. 1, с. 64-65].

Мысль о недостаточности чисто идейного прославления плоти, уступающего в своей непосредственности западным, в частности французским, образцам, возможно, не была у Бабеля оригинальной. Так, Корней Чуковский, в своей рецензии на арцыбашевского "Санина", между прочим, писал:

> "У героинь этого романа очень пышные груди [!], у героев очень сильные мускулы, и вообще весь роман ужасно как старается, чтобы мы сочли его поэмой телесности, солнца, половой радости, звериного счастья, греха [...] Страсть, безумие, солнце нельзя проповедовать, их можно петь [...]. В этом [...] заповедь искусства" [143].

В другой статье того же времени ("Нат Пинкертон", 1908) Чуковский развивал сходную мысль:

"Русская порнография не просто порнография, как французская или немецкая, а порнография с идеей. Арцыбашев не просто описывает сладострастные деяния Санина, а и всех призывает к таким сладострастным деяниям" [144, т. 6, с. 147].

Так или иначе, идея отталкивания от по-российски программной плотскости, по-видимому, носившаяся в воздухе, была близка Бабелю. Осуществить искомое переливание в русскую литературу животворящих крови и солнца из иностранных источников было, согласно Бабелю, под силу лишь выходцу из Одессы —

"единственного в России города, где может родиться так нужный нам национальный Мопассан [...] Литературный Мессия, которого ждут столь долго и столь бесплодно, придет оттуда — из солнечных степей, обтекаемых морем" [10, т. 1, с. 63, 65].

Во всем — во взгляде на русских классиков, в оценке Горького, в вольном переложении мопассановского "Признания", в наброске (авто)портрета грядущего спасителя русской литературы — уже угадывается автор "Мопассана" и "Справки". При более пристальном рассмотрении, однако, проступят различия, знаменующие путь, пройденный писателем (см. Карден [62, с. 207-210], Нильссон [86]). Поэтому имеет смысл принять отправные установки начинающего автора за исходный пункт анализа его более зрелых текстов и начать с взывающей об оплодотворении солнцем национальной почвы. Первым мы обратимся к Толстому, впрямую фигурирующему и в "Мопассане", и в "Гонораре", чтобы выявить диалектику бабелевского притяжения к нему, отталкивания от него во имя Мопассана и, наконец, своеобразного синтеза обоих, — так сказать, подстеречь (перефразируя рассказчика "Моего первого гуся") таинственную кривую бабелевской прямой.

Глава 2
ТОЛСТОЙ И БАБЕЛЬ, АВТОРЫ МОПАССАНА

1. Anxiety of influence

Яснополянский старец явно занимал писательское воображение Бабеля и, прежде всего, в своем родовом качестве — как образец творческого и профессионального величия. Уже в одном из ранних рассказов Бабеля на металитературную тему юный рассказчик говорит своему гениальничающему приятелю, торопящемуся напечататься и прославиться: "Ну, Лев Николаевич, автобиографию писать будешь, не забудь" ("Вдохновение", 1917 [10,

т. 1, с. 67]). Живя в 1931 г. в Молоденове, около конного завода, Бабель культивировал знакомство с местным стариком-наездником, через которого протягивались связи к Толстому, а также — что существенно для бабелевской "галломании" — к великим французам.

> "И вдруг оказывалось, что дед Пантелей был извозчиком в Хамовниках, возле дома Льва Толстого, и не раз разговаривал с графом, что стодесятилетний бывший жокей [...] ездил со своим барином в Париж и у этого барина собирались Тургенев, Гюго, Флобер и Золя" [24, с. 107] .

В письмах Бабеля часто слышится полушутливая жалоба на отсутствие у него "Ясной Поляны" — символа писательского благополучия и идеальных условий для работы[1]. В настоящей Ясной Поляне он бывал, в частности, вместе со Шкловским и другими писателями, причем Шкловский помнит его одетым в синюю толстовку [24, с. 189-190]. Бабель восхищался работоспособностью Толстого, в пример которой, по свидетельству Т. Тэсс, приводил "толстую дубовую перекладину" его рабочего стола:

> Она "оказалась разбитой в щепы... — сказал Бабель с уважением. — Так Толстой пинал [ее] своими маленькими, крепкими, как сталь, ногами в поисках нужного ему слова" [24, с. 228].

В этом сюрреалистическом портрете Толстого как словесного мага-карлика со стальными ногами узнается собственный «инфантилизм» Бабеля и его упор на «стальную» природу настоящей литературы (вспомним знаменитую фразу из "Мопассана" о «железности» вовремя поставленной точки).

С. Бондарин вспоминает, как, разбирая рассказ мечтавшего стать писателем мальчика — сына соседей, Бабель заговорил о Толстом:

> "То, что знает Толстой и что ему можно, — разве нам можно? Толстого читаешь — и кажется: вот еще [...] страничка — и ты наконец поймешь тайну жизни [...] И Толстой [...] и Федор Сологуб пишут и о жизни, и о смерти, но после того, как ты знаешь, что думает о смерти Толстой, незачем знать, что думает по этому поводу Федор Сологуб" ([24, с. 97]; к релевантности мыслей Толстого о смерти для "Мопассана" у нас будет случай вернуться).

По другому поводу Бабель сказал:

> "Я очень удивился [...] узнав, что Лев Николаевич весил всего три с половиной пуда. Но потом [...] я понял, что это были три с половиной пуда чистой литературы [...] У меня всегда было такое чувство, словно мир пишет им [...] будто существование великого множества самых разных людей, животных, растений, облаков, гор, созвездий пролилось сквозь писателя на бумагу [...] Толстой был идеальным проводником именно по-

тому, что он был весь из чистой литературы [...] Когда Толстой пишет «во время пирожного доложили, что лошади поданы», — он не заботится о строении фразы, или, вернее, заботится, чтобы строение ее было нечувствительно для читателя" [24, с. 91-92][2].

Исследователи неоднократно отмечали точки схождения Бабеля с Толстым, в частности, соотнесенность "Конармии" с соответствующими текстами классика — "Казаками" (Триллинг [123, с. 29]), а точнее — "Хаджи-Муратом" (Поджоли [94, с. 52-53]), который ближе к жестокому бабелевскому письму и в преклонении перед которым Бабель охотно признавался. Поджоли даже усматривает влияние на Бабеля толстовской эстетической теории искусства как "заражения чувствами" — в пассаже из "Мопассана" о пронзании человеческого сердца своевременной точкой. Кроме того, Поджоли указывает на ту "слишком часто забываемую страницу трактата ["Что такое искусство?"], где Толстой говорит, что искусство сводится к проблеме "«чуть-чуть» больше или «чуть-чуть» меньше", как на подтекст рассуждений героя "Мопассана" об одном, а не двух поворотах рычага [94, с. 55-56][3].

Толстой сыграл важную роль и в рецепции Бабеля. В обстановке ожесточенной полемики о "Конармии" в конце 20-х годов Толстой использовался в качестве эзоповского псевдонима для Ницше, родство с которым Бабеля было ясно для многих, но скрывалось, чтобы не повредить его и без того спорной репутации. Ссылки на физиологизм Толстого и его борьбу с условностями и институтом культуры позволяли в позитивном ключе обсуждать, не называя по имени, ницшеанство Бабеля и других авторов (Фрейдин [134]).

Однако в полном соответствии с известной блумовской формулой отношение Бабеля к Толстому не укладывалось в рамки иконописной благоговейности. Элементы снижения заметны даже там, где несомненна установка на уподобление и подражание, например, в упоре на малый вес классика и его маленькую ногу: Бабель и сам "был невысок" [24, с. 7], даже "низкоросл" [24, с. 185]. Есть и более прямые свидетельства спора с Толстым и отталкивания от него, например, запомнившееся Паустовскому утверждение Бабеля, "что Герцен писал лучше, чем Лев Толстой" [24, с. 23]. Особенно знаменательна в этом отношении беседа "О творческом пути писателя" с участниками вечера в Союзе писателей (28 сентября 1937 г. [10, т. 2, с. 399-402]).

Многократно повторив свою мысль о Толстом, "самом удивительном из всех писателей, когда-либо существовавших", о

том, что им “пишет мир”, и о его отказе от “трюкачества”, Бабель прямо признается в амбивалентности своих чувств.

“[Я...] опять прочитал «Хаджи-Мурата» и расстроился совершенно невыразимо. Я думаю, что для того, чтобы писать типическое таким потоком, как Лев Толстой, ни сил, ни данных, ни интереса у меня нет. Мне интересно его читать, но мне неинтересно писать по его методу [...] И поэтому, оставаясь поклонником Толстого, я [...] иду противоположным путем...”

Бабель тщательно очерчивает поле, на котором он берется бросить Толстому вызов.

“В письме Гете к Эккерману я прочитал определение новеллы — [...] того жанра, в котором я себя чувствую более удобно [...] Это есть рассказ о необыкновенном происшествии [... У] Льва Николаевича Толстого хватало темперамента на то, чтобы описать все двадцать четыре часа в сутках, причем он помнил все, что с ним произошло, а у меня, очевидно, хватает темперамента только на то, чтобы описать самые интересные пять минут, которые я испытал. Отсюда и появился этот жанр новеллы”.

“[Е]сли бы я хотел отравить себе жизнь и думать о том, кто пишет лучше — [...] Толстой или я [...] я бы, кроме ненависти и злобы, иного чувства к нему не испытал”.

Сосредотачиваясь далее на жанре новеллы, Бабель как бы забывает сказанное только что, с реверансами в сторону Толстого, о неважности “технического умения”.

“[О] технике рассказа хорошо бы поговорить, потому что этот жанр у нас не очень в чести. Надо сказать, что и раньше этот жанр у нас никогда в особенном расцвете не был, здесь французы [!] шли впереди нас. Собственно, настоящий новеллист у нас — Чехов. У Горького большинство рассказов — это сокращенные романы. У Толстого — тоже сокращенные романы, кроме «После бала». Это настоящий рассказ”.

Что же так привлекало Бабеля в “После бала”?

2. Одежда, нагота и истина

Выбор этого толстовского текста красноречив во многих отношениях. Все структурное совершенство “После бала” (1903), опубликованного, кстати, лишь в 1911 г., т. е. в период формирования Бабеля, направлено на разработку тематически близкого Бабелю комплекса. Это очень бабелевский рассказ о неудачной половой и воинской инициации «робкого» героя, об эдиповском столкновении с отцовской фигурой, о физической жестокости, о своего рода Голгофе с демонстрацией истязаемого тела. У Бабеля есть множество вариаций на эти темы (“Мой первый гусь”, “Смерть Долгушова”, “Письмо”, “Жизнеописание Павличенки...” и др.), в том числе один с подозрительно похожим назва-

нием ("После боя"). А двухчастная формула толстовского рассказа — «сначала веселье с женщиной, потом ужас при виде страдающего мужского тела» — лежит в основе композиции "Мопассана"[4].

Но есть еще одна деталь, неожиданно родняшая "После бала" с бабелевским ученичеством и бунтом против Толстого вообще и с нашими текстами в частности. Это мотив одежды[5]. В "Мопассане" читаем: "Захмелев, я стал бранить Толстого. — [...] Его религия — страх... Испугавшись холода, старости, граф сшил себе фуфайку из веры..." В "Гонораре" герой, мечтая сравняться с Толстым, тоже, хотя и по-иному, сопрягает темы страха и одежды.

> "Мне казалось пустым занятием — сочинять хуже, чем это делал Лев Толстой[6]. Мои истории предназначались для того, чтобы пережить забвение. Бесстрашная мысль, изнурительная страсть стоят труда, потраченного на них, только тогда, когда они облачены в прекрасные одежды. Как сшить эти одежды?"

Та же метафора проходит и в беседе "О творческом пути писателя"[7].

> "Перечитывая «Хаджи-Мурата», я думал, вот где надо учиться. Там ток шел от земли, прямо через руки, прямо к бумаге, без всякого средостения, совершенно беспощадно срывая всякие покровы чувством правды, причем когда эта правда появлялась, то она облекалась в прозрачные и прекрасные одежды" [10, т. 2, с. 399].

Мысль Бабеля о безыскусности Толстого, которым "пишет мир", нам уже знакома, но здесь, сформулированная в коде одежды, она выглядит характерным парадоксом. Происходит одновременно и «срывание покровов» (любимая метафора Толстого и общее место в литературе о нем), и «облачение правды в прекрасные одежды»; компромисс находится в «прозрачности» последних. Парадокс этот — не результат словесной небрежности или чисто риторического изыска. Он коренится в самой сути толстовского (и, шире, всякого радикального) подрыва норм, неизбежно ведущего, однако, не к отмене норм вообще, а лишь к замене принятых условностей новыми, например, толстовскими.

В "После бала" это противоречие проявляется с максимальной наглядностью — в противопоставлении истязаемого голого тела солдата одетому, принципиально невидимому телу светской красавицы, мысленно облачаемому героем-рассказчиком в "бронзовые одежды"[8]. Суровая «истина без прикрас» закономерно (хотя в каком-то смысле и вопреки викторианской стыдливости Толстого) предстает в виде нагого тела, но, разумеется, не

эротического женского ню[9], а страдающего тела Христова. При этом, "[ф]изически обнаженное, семиотически [оно] облечено в культурные одежды христианского мифа" (Жолковский [49,с. 116]), чему вторит вся стилистика рассказа, мастерски конструирующая эффект безыскусности (вспомним слова Бабеля о том, как Толстой "не заботится о строении фразы, или, вернее, заботится, чтобы строение ее было нечувствительно для читателя").

Бабель идет еще дальше в обоих этих противоположных направлениях. Его поэтика сочетает предельную, жестокую до цинизма, репортерскую документальность с причудливой условностью языковой и сюжетной оболочки повествования, а обнажение телесной природы человека — с ее вербальным приукрашиванием[10].

В "Справке"/"Гонораре" игра обеих крайностей видна особенно отчетливо. «Документальный» отчет о первом литературном заработке оборачивается дерзко неправдоподобным и густо стилизованным литературным рассказом о тяжелом детстве. Однако именно такой рассказ оказывается способным завоевать доверие героини, погруженной в самую, казалось бы, «подлинную реальность» жизни.

> "Видно, на роду мне было написано, чтобы тифлисская проститутка сделалась первой моей читательницей [...] Хорошо придуманной истории незачем походить на действительную жизнь; жизнь изо всех сил старается походить на хорошо придуманную историю. Поэтому и еще потому, что так нужно было моей слушательнице, — я родился в местечке Алешки..." ("Гонорар").

Расчет квазиавтобиографического героя "Справки"/"Гонорара" на удовлетворение литературных запросов его слушательницы в точности соответствует эстетическим установкам самого Бабеля:

> "[Х]орошо рассказ читать [...] умной женщине [... Я] думаю только о том, как мне обмануть, оглушить этого умного читателя [...] оглушить до бесчувствия" [10, т. 2, с. 404].

Разумеется, эти стратегии вызывающе противоположны принципам толстовской эстетики, нацеленной на подрыв литературных условностей и нарушение предсказуемых ожиданий читателя. В "Войне и мире" есть эпизод, соотносимый по этой линии со "Справкой"/"Гонораром", — рассказ Николая Ростова Друбецкому и Бергу о своем первом боевом крещении.

> "Он рассказал им свое Шенграбенское дело совершенно так, как обыкновенно рассказывают про сражения участвовавшие в них, то есть так, как

им хотелось бы, чтоб оно было, так, как они слыхали от других рассказчиков, так, как красивее было рассказывать, но совершенно не так, как оно было. Ростов был правдивый молодой человек [...] но незаметно [...] перешел в неправду [...] Если бы он рассказал правду этим слушателям, которые, как и он сам, слышали уже множество раз рассказы об атаках и составили себе определенное понятие о том, что такое была атака, и ожидали точно такого рассказа [...] они не поверили бы ему [...] Рассказать правду очень трудно [...] Они ждали рассказа, как горел он весь в огне [...] рубил направо и налево [...] и тому подобное. И он рассказал им все это" (цит. по [120, т. 4, с. 297-298] — см. т. I, ч. 3, гл. VII "Войны и мира").

Рассказ Николая Ростова и его деконструкция Толстым представляют соответственно принятые каноны повествования (повествования о наполеоновских войнах и, шире, исторического и литературного повествования вообще), с одной стороны, и остраняющей толстовской эстетики, с другой. Бабель и его рассказчик по видимости возвращаются к старым канонам, но в действительности совершают очередной — авангардистский — виток толстовской деавтоматизации. Они, во-первых, иронически обнажают прием удовлетворения штампованных слушательских ожиданий и, во-вторых, подменяют правду не более возвышенной, а наоборот, нарочито сниженной выдумкой[11].

Игру с «обнажением» (истины и приема) Бабель переводит и в буквальный план. Рассказ героя его первая читательница слушает голая, и именно в терминах ее нагого тела прочерчивается кривая ее реакций: от прозаического безразличия — к эмоциональному (и эротическому) подъему, вызванному силой художественной выдумки:

"Большая женщина с опавшими плечами и мятым животом стояла передо мной. Расплывшиеся соски слепо уставились в стороны [...] Голова моя тряслась у ее груди, свободно вставшей надо мной. Оттянутые соски толкались о мои щеки. Раскрыв влажные веки, они толкались, как телята. Вера сверху смотрела на меня. — Сестричка, — прошептала она, опускаясь на пол рядом со мной" [10, т. 2, с. 252].

3. Слово, танец и хлыст

"После бала" предвосхищает излюбленные бабелевские мотивы еще по одной линии, родственной парадоксу «наготы/одежд». Толстовский рассказ не просто краток, но и немногословен в особом смысле. Развертывание его сюжета строится на смене и сопоставлении двух «пантомим»: танца героя, а, главное, отца-полковника с Варенькой и danse macabre того же полковника с прогоняемым сквозь строй солдатом. Словесные реплики персонажей немногочисленны и скорее поясняют, чем двигают события (" — Подать свежих шпицрутенов! — крикнул [полковник...] и увидал меня"). Толстой неизменно оказывал

предпочтение «делу» как воплощению естественной и безусловной реальности перед «словом» как носителем культурных условностей (лжи, рассудочности и т. п.). Нечто сходное, хотя и в ином повороте, было характерно и для поэтики Бабеля.

Бессловесная поза на четвереньках, принимаемая мастером слова в финале "Мопассана", — лишь одна из целого ряда бабелевских вариаций на тему «слова, языка/животной телесности». Эта оппозиция связана с противопоставлением «книжной гуманности» хилых еврейских грамотеев и «жестокой силы» казаков, бандитов и погромщиков; подобно ему, она часто получает амбивалентное воплощение. В поисках медиации между полюсами Бабель с особым интересом останавливается на гибридных состояниях «безъязыкой выразительности» (см. гл. 9) — мимической, балетной, гимнастической. Вспомним:

> прыжок-полет ди Грассо, который "опустился на плечи Джованни и, перекусив ему горло, ворча и косясь, стал высасывать из раны кровь"; проход Кикина на руках в концовке "У батьки нашего Махно"; возвращающуюся в финале бессловесность автобиографического героя "Пробуждения";
>
> молчaливое, со стиснутыми зубами, любовное ворочание новобрачных за стеной у рассказчика "Гонорара";
>
> номер с хлыстом, но без слов, с помощью которого "Дьяков, бывший цирковой атлет, а ныне начальник конского запаса [...] седой, цветущий и молодцеватый Ромео", зачаровывает и подымает павшую лошадь.

Позиция Бабеля подчеркнуто двусмысленна. Он не столько предлагает изображаемые им балетные гибриды в качестве идеальных решений, сколько наслаждается напрягающей их парадоксальной игрой ценностных противоположностей. Так, встающий на руки махновский недоросль Кикин сочетает черты жестокого цинизма, типичные для наиболее грубых конармейцев (типа автора "письма" в одноименном рассказе), с вуаеризмом, присущим лирическому герою Бабеля (ср. "В щелочку"). А забвение героем "Пробуждения" названий деревьев и птиц, которым он учился (казалось бы, более успешно, чем плаванию) у Смолича, отбрасывает его назад при попытках литературного сочинительства. Подозрительна и моральная подоплека гениального прыжка ди Грассо, атлетическое суперменство которого как актера находит продолжение в сверхъестественности исполняемой им роли благородного вампира[12]. Интересно, кстати, что собственное словесное творчество Бабель представлял в «балетных» терминах:

"Хожу и поплевываю. А там, — и он небрежным жестом показал на свой высокий лоб, — там в это время что-то само вытанцовывается. А дальше одним дыханием воспроизвожу этот «танец» на бумаге" [24, с. 156].

Известная степень амбивалентности в трактовке словесным искусством темы «silentium, неизреченной истины» неизбежна, ибо проза и поэзия по определению заняты «изречением». Эта антиномия разрабатывалась и обсуждалась романтиками, Тютчевым, символистами. Современнику Бабеля Мандельштаму принадлежит одна из реплик в этой дискуссии — стихотворение "Она еще не родилась..." (1910), где поэт заклинает слово вернуться обратно в музыку (и Афродиту обратно в пену), любуясь мысленным образом «дословесного», райского состояния вещей (см. Паперно [92]). Акмеистский эстетизм этого жеста Мандельштама (и его позднейших установок на "блаженное, бессмысленное слово", "слово как таковое" и т. п.) существенно отличен, однако, от символистской ориентации на "магию слов" и жизнетворческую практику, продолжением которой стало футуристическое и авангардистское "делание жизни" и соцреалистическая инженерия душ.

Бабелевская поэтика граничит в этом отношении как с мандельштамовской, так и с авангардистской. Наряду с безвредной, жертвенной «пред-словесностью» героя "Пробуждения" и «пост-словесностью» Мопассана, Бабеля влечет и агрессивная «вне-словесность» начальника конзапаса Дьякова. Его *арс хлестанди* сочетает властное поднятие России на дыбы à la "Медный всадник" с истязанием лошади из сна Раскольникова и ее соблазнением-изнасилованием в духе Маяковского, в частности его "Хорошего отношения к лошадям" (Жолковский [51]). Искусство, секс и насилие сплетаются в единую пантомиму тотальной власти художника над жизнью, причем эстетический блеск и практический успех этого аттракциона снимает моральные вопросы.

Этим ницшеанский эстетизм Бабеля резко отличается от толстовского морализма. "Начальник конзапаса" являет собой совершенно немыслимую, казалось бы, в своем цинизме вариацию на тему любимого толстовского рассказа Бабеля: Дьяков — это в сущности полковник из "После бала" (тот, кстати, тоже седой красавец), но не столько разоблачаемый интеллигентом-рассказчиком, сколько вызывающий у него эстетическое — если не этическое — восхищение[13].

Хлыст как образец безмолвного и бесспорного средства общения стоит в ряду таких бабелевских образов, как точка, по-

ставленная вовремя и потому лучше всякого штыка входящая в человеческое сердце ("Мопассан"), которые, в свою очередь, сродни оружейным метафорам поэзии, типичным для Маяковского[14]. Но у хлыста, орудия технически не современного и в этом смысле не футуристического (а скорее, ницшевского) есть и типично бабелевский оттенок, причем он не сводится к знаменитому лошадничеству Бабеля.

Среди немногих любимых Бабелем произведений русской литературы значится "Первая любовь" Тургенева. Вот как он описывает свои детские впечатления от нее в одном из ранних набросков к автобиографической серии:

> "[Я] тогда читал «Первую любовь» Тургенева. Мне все в ней нравилось [...], но в необыкновенный трепет меня приводила та сцена, когда отец Владимира бьет Зинаиду хлыстом по щеке. Я слышал свист хлыста, его гибкое кожаное тело остро, больно, мгновенно впивалось в меня. Меня охватывало неизъяснимое волнение [...] Все мне было необыкновенно в тот миг и от всего хотелось бежать и навсегда хотелось остаться. Темнеющая комната, желтые глаза бабушки, ее фигурка [...], молчащая в углу [...] и удар хлыстом, и этот пронзительный свист — только теперь я понимаю [...] как много [это] означало для меня" ("Детство. У бабушки" [1915], [10, т. 1, с. 39]).

Хлыст находится здесь в центре характерной пантомимы из чтения, насилия и значащего — даже звучащего, свистящего — безмолвия[15]. Это пантомима все на ту же эдиповскую тему, что и в "После бала", где герой уступает Вареньку ее отцу-полковнику, сначала танцующему с ней, а затем руководящему поркой солдата (тело которого символически подменяет в этом эпизоде ее тело (Жолковский [49, с. 114, 122]) под излюбленный Бабелем «свистящий» аккомпанемент:

> "[С]тоявший против меня солдат решительно выступил шаг вперед и, со свистом взмахнув палкой, сильно шлепнул ею по спине татарина [... В]се так же падали с двух сторон удары на спотыкающегося, корчившегося человека, и все так же били барабаны и свистела флейта".

«Бой отца с сыном» — частая тема и в текстах Бабеля (не исключая "Мопассана" и "Справки"/"Гонорара"). Существенное различие в том, что герои Толстого и Тургенева занимают в эдиповском треугольнике страдательно-наблюдательную позицию. Бабелевские же —

> то, пользуясь сказовой отчужденностью, тайно смакуют ответное истязание «отцов» ("и они стали папашу плетить" ["Письмо"]; "Я час его топтал или более часу" ["Жизнеописание..."]);
>
> то более открыто, хотя и вчуже, любуются мастерами хлыста (например, Дьяковым);

то, вопреки себе, завидуют им ("Смерть Долгушова") и подспудно мечтают — в согласии со знаменитой максимой Ницше! — сами этим хлыстом завладеть;

иногда в этом преуспевают, например, в рассказе "Мой первый гусь" — с заменой хлыста на "чужую [!] саблю"[16].

В "Мопассане" этот мотив «телесного письма» — письма на теле отца, сына, женщины — присутствует, но в сублимированном и тем самым несколько ослабленном варианте. Оружие, применяемое героем в борьбе за материнскую фигуру, сугубо метафорично: это точка-штык, символизирующая его литературную власть над Раисой. Да и итоговый баланс рассказа далек от оптимизма по поводу жизнетворческого суперменства — финальная пантомима выдержана в страдательном, а не торжествующем ключе. Тем не менее, бросается в глаза текстуальное родство «точки, поставленной вовремя» и потому «леденяще вонзающейся в человеческое сердце», с «кожаным телом хлыста, остро, больно, мгновенно впивающимся в юного героя-читателя».

Тот же мотив «телесного письма» метафорически венчает композиционную структуру "Справки". За другими ключевыми компонентами отступления о деревенском плотнике не следует упускать из виду прямой физический смысл этой метафоры — уподобление полового акта обстругиванию бревна. При этом, в духе таинственной бабелевской кривой и царящей в "Справке" атмосферы ролевого обмена, не мужской фаллос врезается в женское тело, а наоборот, фаллическое бревно подвергается обтесыванию.

4. Слово и дело

В свете сказанного интересно обращение Бабеля с заглавиями его классических образцов. Заголовок "После бала", как уже говорилось, стоит за названием тематически сходного рассказа "После боя". Тургеневская "Первая любовь" дала название одноименному тексту из автобиографического цикла, в котором тоже несомненны общие моменты с "источником" (насилие, эдиповская тема и др.), хотя и в обращенном виде. Более того, формула тургеневского заглавия использована у Бабеля еще дважды, с заменой второго члена (аналогично трансформации "После бала" ⟶ "После боя"): "Мой первый гусь" (налицо и сюжетная соотнесенность), "Мой первый гонорар". При этом добавляемый новый элемент, местоимение "мой", возможно, тоже заимствован — у еще одного «литературного отца», Горького, третья часть автобиографической трилогии которого называлась "Мои университеты" (1923)[17]. А "История одной лошади" (и

“Продолжение истории одной лошади”) варьируют подзаголовок толстовской повести “Холстомер. История лошади” (с которой эти рассказы опять-таки находятся в содержательном родстве). В свою очередь, название “История моей голубятни” сочетает “историю” и “мое” (а “голубятня” разными лексическими обертонами перекликается и с “лошадью”, и с “гонораром”, и с “любовью”).

Таким образом Бабель, разрабатывая тему «бессловесности», проявляет упорную приверженность к словесной фактуре заглавий тех самых произведений, из которых он заимствует соответствующую проблематику. Это тем более интересно, что в ходе заимствования он решительно сдвигает идейные акценты. В чем суть его жеста? Прежде всего — в демонстрации небезразличия к «словам», которые могут проблематизироваться в рассказах, но остаются основным орудием писателя. А главное — в поисках слов наиболее “прозрачных”, безусловных, магических, адамических (т. е. божественно мотивированных), роль которых и отводится освященным классиками названиям[18].

На сознательность металитературных игр Бабеля указывает и заголовок “Как это делалось в Одессе” (1923), перекликающийся с эйхенбаумовским “Как сделана «Шинель» Гоголя” (1919) (эхо которого слышится и в рассуждениях Бабеля о том, “как сшить [прекрасные] одежды” для своих замыслов)[19], а также с “Как сделан «Дон-Кихот»” Шкловского (1921)[20]. Кстати, в этом случае релевантен не только факт переклички названий как таковой, но и само обыгрываемое противопоставление «слово/дело». Глагол “делать” появляется у Бабеля во многих ключевых точках повествования и, как правило, — в контексте словесной или художественной деятельности,

Рассказ “Как это делалось в Одессе” весь строится вокруг оппозиции/медиации между «словом» и «делом».

> “ — [...] Перестаньте *скандалить* за вашим письменным столом и *заикаться* на людях. Представьте себе, на мгновение, что вы *скандалите* на площадях и *заикаетесь* на бумаге [...] Вы можете *переночевать* с русской женщиной, и русская женщина останется вами *довольна* [...] Вы хотите *жить*, а [папаша] заставляет вас *умирать* двадцать раз на день. *Что сделали* бы вы на месте Бени Крика? Вы *ничего бы не сделали*. А он *сделал* [...] — Беня *говорит* мало, но он *говорит* смачно. Он *говорит* мало, но хочется, чтобы он *сказал* еще что-нибудь [...] — *Что* хотите вы *делать*, молодой человек? — [...] — Я хочу *сказать* речь, — ответил Беня Крик.”

Нанизанным на интересующую нас словесную формулу оказывается весь бабелевский комплекс бессильного, чисто книжного слова, заикания, властной немногословности, артистичной речи,

сопровождающей насилие (в данном сюжете — казнь и похороны провинившегося сообщника), и в награду — способности удовлетворить архетипическую русскую женщину (ср. проститутку Веру), вопреки убийственному отцовскому контролю.

Тот же глагол "делать", часто в составе характерного оборота с "что", возникает и в других текстах. Ср.: " — Сейчас *сделаемся,* — [сказала Вера...] — *Чего делают* [...] боже, *чего делают...*" ("Справка"/"Гонорар"). Неслучайность этих двух упоминаний об одном и том же «деле» акцентируется уже самой их перекличкой, а также тем, что первое, буквальное («секс за деньги»), так и не овеществляется, второе же («любовь с сестричкой/собратом»), напротив, несмотря на свою вымышленность, а вернее — благодаря ей, воплощается в жизнь.

Аналогичные парадоксы «делания слова» и «словесного дела», в частности, дела любовного проникновения в чужое тело, налицо и в двух следующих примерах, из которых, кстати, один касается Толстого, а другой — Мопассана:

> "Мне казалось пустым занятием — сочинять хуже, *чем* это *делал* Лев Толстой" ("Гонорар"; сочинение "не хуже" толстовского и приводит к половому «деланию» в финале рассказа).
>
> "А вот Мопассан, может быть, ничего не знает, а может быть — все знает; громыхает по дороге, сожженной зноем, дилижанс, сидят в нем [...] толстый и лукавый парень Полит и здоровая крестьянская топорная девка. *Что* они там *делают* и *почему делают* — это уж их *дело* ("Одесса" [10, т. 1, с. 65]).

Выделяя во всех этих примерах «что делать», мы не имеем в виду акцентировать сколько-нибудь прямую связь Бабеля с романом Чернышевского[21]. Оборот этот слишком универсален, чтобы объявлять его исключительной собственностью какого-то одного автора[22]. Более того, как было сказано в Предисловии, бабелевское пристрастие к этой местоименной и "местоглагольной" формуле отражает его интерес к самым разным «всеобщим эквивалентам» — как языковым, в том числе к местоимениям и числительным, особенно "круглым"[23], так и внетекстовым, в частности, деньгам. Этим, однако, не исключается вольное или невольное взаимодействие бабелевских заглавий и лексических инвариантов с соответствующими мотивами революционно-авангардистской культуры. А эти последние восходили к теургии символистов (см. выше) и опосредованно — к Чернышевскому и Писареву с их пафосом нового дела, в частности, делания сапог, каковые нужнее пушкинской словесности. И трудно предположить, чтобы Бабель, внимательный к каждому слову, выходив-

шему из-под его пера, не отдавал себе отчета в том, как звучат эти параллели с названиями статей формалистов и заглавиями Чернышевского и Ленина. Характерна при этом его равная — вполне в духе его общей амбивалентности — приверженность и к реалистическому местоимению "что", и к формалистическому "как".

Резюмируем сказанное об отталкивании Бабеля от Толстого в трактовке одежд, обнаженного тела, истины, (бес)словесности, пантомимы и насилия. Заострив до предела толстовские противоречия, Бабель смещает картину. Для него искусство — не поиск, а сотворение истины, не обнажение реальности, а ее преображение, не отмена условностей, а игра с ними. Обнаженное тело — не мужское, мученическое, а женское, потенциально гедонистическое[24], и вызов художнику — не в запретности тела, а в необходимости гальванизировать его с помощью эстетического чуда. Выход — не в отказе от жизни и искусства (службы, литературных канонов, мирских интересов, брака, семьи, да и самого биологического присутствия на этом свете), а в творческом овладении ими, в частности, душой, вкусами и телом женщины. Овладение производится с помощью артистического слова-дела, в котором присутствует и часто преобладает безмолвное телодвижение. Эта эстетическая акция может быть циничной, насильственной, даже вооруженной, и проблема не в ее аморальности, а в ее мастерской успешности — то есть, все-таки не столько в ее «что», сколько в ее «как».

5. Толстой *vs.* Мопассан

Сопоставление этих двух имен, намеченное в бабелевском рассказе, не случайно. Смерть Мопассана, ожидающаяся в финале, наступила 6 июля 1893 г. — почти ровно за год до рождения Бабеля (1 [13] июля 1894 г.) и до появления толстовского "Предисловия к сочинениям Гюи де Мопассана" (1894)[25]. Пристрастное внимание Бабеля к обоим авторам практически исключает его незнакомство с "Предисловием". Более того, критическая перчатка, брошенная Мопассану Толстым и поднимаемая Бабелем, и даже некоторые текстовые схождения, делают "Предисловие" весьма вероятным подтекстом "Гюи де Мопассана", в особенности его финала:

> "Двадцати пяти лет он испытал первое нападение наследственного сифилиса. Плодородие и веселье, заключенные в нем, сопротивлялись болезни [...] Он боролся яростно, метался на яхте по Средиземному морю [...] и писал непрестанно. Достигнув славы, он перерезал себе [...] горло, истек кровью, но остался жив. Его заперли в сумасшедший дом. Он ползал там

на четвереньках, пожирая собственные испражнения. Последняя надпись в его скорбном листе гласит: 'Monsieur de Maupassant va s'animaliser' («Господин де Мопассан превратился в животное»). Он умер сорока двух лет [...] Предвестие истины коснулось меня".

Согласно толстовскому "Предисловию", основной внутренний конфликт Мопассана в том, что он талантлив, но аморален.

"Он любил и изображал то, чего не надо любить и изображать [...] Он описывал с большой подробностью и любовью то, как женщины соблазняют мужчин и мужчины женщин, даже какие-то трудно понимаемые пакости, которые изображены в «La femme de Paul»" (т. е. лесбийскую любовь [121, с. 272-273]).

По мнению Толстого, Мопассан тем самым

"делает большую ошибку в художественном отношении, потому что описывает предмет только с одной, самой неинтересной, физической стороны и совершенно упускает из вида другую — самую важную, духовную сторону" (с. 274).

"Мопассан, очевидно, поддался [...] теории о том, что для художественного произведения не только не нужно иметь никакого ясного представления о том, что хорошо и что дурно, но что, напротив, художник должен совершенно игнорировать всякие нравственные вопросы, что в этом даже некоторая заслуга художника" (с. 282).

"Мопассан [...] наивно воображал, что то, что считается прекрасным в его кругу, и есть то прекрасное, которому должно служить искусство [...] Этим прекрасным считалось и считается преимущественно женщина, молодая, красивая, большею частью обнаженная женщина, и половое общение с ней" (с. 283)[26].

В своем праведном пылу Толстой иногда искаженно трактует (misreads) Мопассана, игнорируя присутствие в его текстах нравственной, а то и религиозной ноты. Так, в "Доме Телье" он отмечает талант автора, проглядывающий даже сквозь "неприличный и ничтожный сюжет рассказа" (с. 272), но не замечает или предпочитает не заметить глубинного соотнесения проституции ("дома Телье") с церковью ("домом Бога"). Между тем это соотнесение допускает как негативную, разоблачительно-остраняющую интерпретацию, так и позитивную, одухотворяющую, — обе, вообще говоря, вполне в толстовском роде.

В "Загородной прогулке", по мнению Толстого, налицо

"незнание различия между добром и злом [... Там] представляется в виде самой милой и забавной шутки подробное описание того, как два катавшиеся в лодке с голыми руками господина одновременно соблазнили: один — старую мать, а другой — молодую девушку — ее дочь" (с. 273).

Суть рассказа, однако, в разоблачении бессмысленности брака, сначала матери, а затем и дочери, тогда как между последней и

ее случайным любовником, напротив, возникает нежное и устойчивое чувство, которому не суждено реализоваться, — тема опять-таки толстовская[27].

Наконец, лесбиянские "пакости" в "Женщине Поля", приводящие, кстати, к трагедии, даны не столько с любовью, сколько с объективным интересом, который, конечно, Толстого не устраивает (по другому поводу он с неудовольствием отмечает, что Мопассан "как будто ищет, ждет и не решает ни в ту, ни в другую сторону"; с. 278). Впрочем, согласно Блуму, «очитка» (misreading) — мать творчества, и мы еще столкнемся с искаженным прочтением Мопассана у Бабеля.

Находит Толстой у Мопассана и вещи, заслуживающие одобрения. Прежде всего, это более нравственные — более сентиментальные — новеллы со счастливым концом, вроде "Отца Симона" (с. 274)[28]. Чаще же похвалы оговариваются: с одной стороны — с другой стороны.

"Он хотел восхвалять любовь, но чем больше узнавал, тем больше проклинал ее" (с. 288). "Едва ли был другой такой писатель, столь искренно считавший, что [...] весь смысл жизни в женщине, в любви [...] и [...] который до такой ясности [...] показал все ужасные стороны [этого]. Чем больше он вникал в это явление [...] тем больше разоблачалось это явление, соскакивали с него его покровы [!] и оставались только ужасные последствия" (с. 288).

Типичным примером такого противоречивого дискурса Толстой считает роман "Милый друг" — кстати, один из важнейших подтекстов бабелевского "Мопассана".

"«Bel ami» — очень грязная книга", но "имеет в основе своей серьезную мысль и чувство" (с. 276). "Старый поэт [Норбер де Варенн] обнажает жизнь перед своим молодым собеседником [...] такою, какая она есть, с вечным неизбежным спутником [...] ее — смертью [...] Duroy, счастливый любовник [...] слышит и понимает, но источник похотливой жизни бьет из него с такою силою, что эта несомненная истина [!], обещающая ему тот же конец, не смущает его" (с. 277).

Далее Толстой формулирует, то ли от себя, то ли от постепенно прозревающего Мопассана, суровую правду о биологической жизни и смерти.

"Материальный мир [...] — не [...] лучший из миров" (с. 289). "Женщина [...] уродуется, безобразно беременеет, грязно рожает, потом дети, [...] потом просто старость и потом смерть [...] Но мало того, что нет жизни в том, в чем казалась жизнь, сам начинаешь уходить из нее, сам слабеешь, дуреешь, разлагаешься [!..] Мопассан дожил до того трагического момента жизни, когда начиналась борьба между ложью той жизни, которая окружала его, и истиною [!], которую он начинал сознавать [...]

Начинались уже в нем приступы духовного рождения [...] Будем же благодарны этому сильному [!], правдивому человеку и за то, что он дал нам" (с. 291-292).

Многое в этом тексте кажется чуть ли не черновиком бабелевского рассказа, — начиная, кстати, с роли посредника между Мопассаном и русским читателем, взятой на себя, с одной стороны, Толстым, а с другой, Раисой и рассказчиком. В "Предисловии" подчеркнуто противоречие между обманчивой красотой половой любви и неизбежностью старения, разложения и смерти; выделена проблематичность ученичества счастливого молодого любовника у старого писателя в вопросах смерти; намечен контрапункт произведений Мопассана с сюжетом его жизни и дважды проглядывает прообраз финальной бабелевской фразы о "предвестии истины".

Более того, с "Предисловием" перекликается и жанровое самоопределение Бабеля как новеллиста, носящее, как мы помним, полемический по отношению к Толстому характер. В свете "Предисловия" оно обнаруживает неожиданную связь с оппозицией Толстой/Мопассан. Дело в том, что новеллы французского писателя Толстой решительно предпочитает его романам (исключение делается только для "Жизни").

"В этом сказалось коренное различие [...] между требованиями романа и рассказа. Роман имеет задачей [...] описание целой человеческой жизни или многих человеческих жизней, и потому пишущий роман должен иметь ясное и твердое представление о том, что хорошо и что дурно в жизни, а этого не было у Мопассана; напротив, по теории, которой он держался, считалось, что этого-то и не должно быть" (с. 285-286).

"Но, к счастию, Мопассан писал мелкие рассказы, в которых он не подчинялся ложной [...] теории и писал не quelque chose de beau, а то, что умиляло или возмущало его нравственное чувство" (с. 287).

Толстой перечисляет "лучшие", по его мнению, из мопассановских новелл ("Отшельник", "Порт", "Господин Паран", "Шкаф", "Мисс Гарриэт", "Развод" и другие), трактующие, кстати, важные для Бабеля темы инцеста, проституции, телесности, смерти и потому входящие в круг явных или скрытых подтекстов не только "Мопассана", но и "Справки".

Таким образом, как в жанровом, так и в тематическом плане Бабель из рук самого Толстого получает оружие для своего литературного поединка с ним — опыт Мопассана-новеллиста. Исход этого поединка, вернее, тройной дуэли, как мы увидим, далеко не однозначен.

6. Освобождение человека-зверя

Среди одобренных Толстым мопассановских рассказов особый интерес для нас представляет "Le port" (1889). Сюжет этого рассказа[29] состоит в том, что матрос Селестен Дюкло, вернувшись в Марсель из далекого плавания, посещает публичный дом и обнаруживает, причем слишком поздно, что стал клиентом собственной сестры. Релевантными с точки зрения "Справки" и "Мопассана" являются следующие мотивы "Порта":

а) визит в публичный дом и история проститутки (смерть родителей, развращение серией нанимателей и т. п.);

б) инцест между братом и сестрой, с подчеркиванием слов "сестра", "брат" и "делать": узнав в проститутке свою сестру, герой восклицает: "Ух! И натворил же я *дел*!" (Мопассан [82, с. 439]), *букв.*: "Хорошенькую штуку я *сделал*!" ("J'avons *fait* de la belle besogne"), а затем принимается "целовать ее, как целуют только родную [*букв.* братскую] плоть" ("la chair fraternelle"; ср. контакт с "собратом плотником" в "Справке" и Верино "*чего делают*");

в) корабль, символически связанный с Богоматерью: герой "Порта" — матрос с трехмачтового судна "Nôtre-Dame-des-Vents", т. е. "Пресвятая Дева Ветров" (ср. в "Справке": "[Вера...] плыла впереди толпы, как плывет богородица на носу рыбачьего баркаса");

г) «небесное» имя героя — Селестен (ср. Раису в "Мопассане" и ее связь с двумя Селестами — из "Признания" и "Мисс Гарриэт"; см. гл. 10 наст. книги);

д) бессловесная финальная сцена, где герой "стал кататься по полу, биться об него руками и ногами [*букв.* всеми четырьмя конечностями (!)], издавая стоны, похожие на хрип умирающего" ([82, с. 440]; ср. конец "Мопассана").

Помимо красноречивых сходств мопассановского рассказа с текстами Бабеля и похвал Толстого по его адресу в пользу связующей роли "Порта" во взаимоотношениях между тремя писателями говорит еще одно обстоятельство. В 1890 г., т. е. за несколько лет до работы над "Предисловием", Толстой переложил эту "чудную" новеллу по-русски — под названием "Франсуаза (Рассказ по Мопассану)"[30]. Тем самым он надолго опередил в роли переводчика Мопассана как самого Бабеля (переведшего "Идиллию", "Мисс Гарриэт" и "Болезнь Андре" для издания Мопассана 1926-1927 гг. [81], осуществленного под его редакцией), так и его героев (Раису и рассказчика "Мопассана", "работающих" над Мопассаном в 1916 г.). Разумеется, это профес-

сиональное двойничество с Толстым не могло пройти мимо внимания Бабеля. Интересно задаться вопросом, в какой мере толстовская редактура сказалась на позднейшем использовании Бабелем элементов "Порта"/"Франсуазы" в его собственном рассказе, один из вариантов которого ("Гонорар") содержит прямое заявление об ориентации на толстовский уровень в искусстве.

Как известно,

"Толстой несколько раз исправлял, сокращал [...] перевод ["Порта", сделанный домашним учителем Толстых... и,] неудовлетворенный заключением рассказа [...,] зачеркнул его и написал свой конец"[31].

В чем же состояла эта правка? Прежде всего, в многочисленных сокращениях чисто формального характера — но не только. В соответствии со своими антиплотскими установками, из общей панорамы поведения матросов в борделе (в начале гл. 2) он убрал фразу: "...дав волю таящемуся в человеке зверю" [82, с. 436] ("...lâchait en liberté la brute humaine"). А ближе к концу рассказа Толстой опустил слова о том, "как целуют братскую плоть". Кроме того, в описании финального припадка Селестена он заменил его подчеркнуто животные "quatre membres" на вполне человеческие "руки и ноги". И, наконец, последние членораздельные слова матроса Толстой превратил из полубессвязного лепета: "Это ты, ты, Франсуаза, маленькая ты моя!", в программное выступление:

" — Прочь! разве не видишь, она сестра тебе! Все они кому-нибудь да сестры. Вот и эта, сестра Франсуаза. Ха-ха-ха!.. — зарыдал он..."[32]

Легко видеть, что все это как раз те места, которые понадобились Бабелю в "Справке" для активизации животных, плотских и инцестуальных мотивов рассказа. Особенно парадоксальной обработке подвергся проповеднический кусок о «сестре», получивший в устах Веры неожиданное игриво-позитивное значение[33].

Что касается купюр мопассановской «порнографии», осуществленных автором только что написанных "Крейцеровой сонаты" (1887-1889) и "Дьявола" (1889-1890), уже начатых "Воскресения" (1887-1899) и "Предисловия" и будущего "После бала", то они не должны нас удивлять. Как известно, даже сравнительно невинную и так восхищавшую его чеховскую "Душечку" Толстой подверг аналогичной цензуре[34].

Последовательное отрицание поздним Толстым секса и его ужас перед половым актом, — будь то продажным, добрачным,

внебрачным или законным, — хорошо известны и наглядно прочитываются в процитированных выше фрагментах из "Предисловия". Очевидно и резкое отличие трактовок той же темы у Бабеля. Однако последнее не означает, что Бабель попросту прославляет радости половой любви, запретные у Толстого. Определенная доза страха перед сексом есть и в бабелевских текстах.

Один из аспектов любовного сюжета "Справки" состоит в том, что двадцатилетний герой, проходящий не только профессиональную, но и половую инициацию и, значит, практически девственный[35], испытывает страх перед ожидаемым соитием с опытной женщиной, известный под названием боязни vagina dentata («зубастой промежности»). Этот страх — в сочетании, разумеется, с удручающим прозаизмом обстановки ("Как непохожа была будничная эта стряпня на любовь моих хозяев за стеной...") и Вериного поведения — парализует героя, и выход ("отступать было некуда") находится на путях вымысла, окутывающего героя андрогинной аурой мальчика-проститутки. Смешение сексуальных ролей[36], вуаеризм, культ недоступной и ненасытной русской женщины и т. п. — очевидные манифестации непростого, «таинственно кривого», как и во всем остальном, бабелевского взгляда на секс. У Бабеля практически нет «нормальных» рассказов о любви[37].

На этом фоне "Справка" выделяется своим счастливым концом. Но как он достигается? Страх героя перед vagina dentata преодолевается по принципу «наоборот». В кульминационном отступлении о деревенских плотниках происходит, как мы помним, обмен половыми ролями между героем и Верой. При этом символические «зубы» партнерши не устраняются[38], а напротив, гиперболизируются до масштабов рубанка, но именно в этом виде дают картину "споро, сильно и счастливо" снимаемых стружек. У Толстого герой "После бала" уклоняется от участия в укрощении невесты (субститутивно представленной наказываемым солдатом) и соответственно от овладения ею, брака и символического воцарения. Бабель же парадоксально совмещает «толстовский» страх перед половой любовью с ее «мопассановским» прославлением. Впрочем, как реальная фигура Мопассана (даже в толстовской интерпретации), так и ее трактовка Бабелем гораздо сложнее.

Фраза об освобождении "человеческого зверя", вычеркнутая Толстым из "Порта"/"Франсуазы", была очень в духе времени[39], с которым безуспешно боролся Толстой и одним из провоз-

вестников.которого в России оказался Мопассан. Почти слово в слово она появляется в купринской "Яме" — в эпизоде, где группа приличных молодых людей, попрощавшись со своими невинными, но волнующими их подругами, решает отправиться в публичный дом:

> "Но[...] помимо их сознания, их [...] простая, здоровая, инстинктивная чувственность молодых самцов — зажигалась [...] от всех этих невинных вольностей [...] когда в человеке [...] тайно пробуждается от беспечного соприкосновения с землей, травами, водой и солнцем древний, прекрасный, свободный, но обезображенный и напуганный людьми зверь" (Куприн [64, т. 6, с. 47]).

Неудивительно, что Толстой (по этой и другим причинам), "прочитав первые главы повести, сказал: «Очень плохо, грубо, ненужно грязно»" (Куприн [64, т. 6, с. 456])[40]. Интересно другое. Возмутительная с точки зрения Толстого мопассановская фраза о "человеке-звере", скорее всего, понравилась бы Ницше. Предположение это далеко не праздное. Один из наиболее глубоких исследователей Бабеля, Дж. Фейлен, разрабатывая тему Бабеля и Ницше, пишет:

> "[Ф]ранцузы первыми откликнулись на глубинный эстетизм Ницше. Не исключено, что Бабель усвоил свое «ницшеанство» отчасти через посредничество французов [..., а не] непосредственно из немецкого первоисточника. Ницше сам предпочитал французскую культуру немецкой, разделяя с Бабелем и особую любовь к Мопассану" [128, с. 171].

Неожиданная релевантность Ницше для треугольника Мопассан — Бабель — Толстой этим не ограничивается. С одной стороны, биография Ницше имела конец, поразительно сходный с мопассановским, — сумасшествие (возможно, тоже на почве сифилиса), постигшее его в возрасте сорока пяти лет. С другой, вопреки всем очевидным различиям, в полемике вокруг "Конармии" Толстой использовался как своего рода псевдоним для Ницше (см. выше). Наконец, сам Бабель, как он ни пытался вырваться из пут толстовского «морализма», кончил своего "Мопассана" сценой, в которой образ агонизирующего французского писателя излучает несомненные христианские коннотации, усиливающиеся благодаря сходствам: а) с мученической, хотя и вызывающе антихристианской, фигурой немецкого товарища Мопассана по безумию[41]; б) со сраженным собственной греховностью и поверженным на четвереньки героем "Порта"[42]; в) с тем же персонажем, но уже духовно прозревающим благодаря редакторскому вмешательству Толстого и, наконец, г) с христоподобно истязаемым солдатом из "После бала".

В сущности, за стержневым поворотом сюжета "Мопассана"

от наслаждения любовью женщины к размышлениям о мученической фигуре мужчины отчетливо чувствуется христианская подоплека, в чем могло сказаться и непосредственное или опосредованное влияние "После бала". Характерно, что мотив страстей Христовых внесен не только в жуткий образ гибнущего Мопассана, но и в эффектно предвещающий его соблазнительный портрет Раисы:

> "Она прижалась к стене, распластав обнаженные руки. На руках и на плечах у нее зажглись пятна. Изо всех богов, распятых на кресте, это был самый обольстительный".

Если Толстой строит "После бала" на сдвиге от бестелесной невесты героя к кровоточащему телу типового мученика, то Бабель в "Мопассане" начинает извращенным гибридом похоти с распятием, чтобы кончить еще более кощунственным — сифилитическим — образом подражания Христу[43].

7. Сочинение, забвение, воскресение

"Предисловием к сочинениям Гюи де Мопассана" и переложением "Порта" список толстовских реакций на Мопассана и, соответственно, подтекстов к Бабелю (и прежде всего к его "Мопассану") не исчерпывается. Написанное в тот же период "Воскресение" во многом перекликается с "Предисловием", а тематика любви к проститутке делает "Воскресение" (бывшее, между прочим, одним из любимых произведений юного Бабеля[44]) естественным фоном для "Справки"/"Гонорара".

Неожиданный текстуальный мостик между обеими линиями родства образует портрет служанки Бендерских в "Мопассане", содержащий, по мнению Н. Нильссона [86, с. 218), отсылку к высокой груди и косящим глазам Катюши Масловой :

> "Горничная с высокой грудью [...] была [...] близорука [...] Горничная, уводя в сторону окаменевшие распутные глаза, внесла [...] завтрак" (не забудем, что Маслова была "полугорничной-полувоспитанницей" в доме нехлюдовских тетушек [120, т. 13, с. 46].

К этому можно добавить еще ряд деталей, сближающих "Мопассана" с "Воскресением", непосредственно или через "Предисловие". Ограничимся тремя[45].

Посещение Нехлюдовым его светской невесты Мисси Корчагиной, ожидающийся брак с которой означал бы проституирование героем самого себя, включает описание дома Корчагиных, наводящего на ассоциации с хронотопом, да и коллизией "Мопассана".

"[В]сегда ему в этом доме бывало приятно [...] вследствие [...] хорошего тона роскоши и [...] атмосферы льстивой ласки. Нынче же [...] все [...] было противно ему [...] начиная от швейцара, широкой лестницы [!], цветов, лакеев, убранства стола и самой Мисси" (с. 94).

В развращении Катюши после ее соблазнения Нехлюдовым особенно циничную роль играет некий "старый писатель".

"И ни для кого ничего не было другого на свете, как только удовольствие [...] В этом еще больше утвердил ее старый писатель, с которым она сошлась на второй год своей жизни на свободе. Он прямо так и говорил ей, что в этом — он называл это поэзией и эстетикой — состоит все счастье" (с. 135).

Это поразительно напоминает рассуждения в "Предисловии" о "старом поэте" из "Милого друга", а также о самом Мопассане, Ренане и других аморальных эстетизаторах секса.

Раскаяние, постепенно приводящее Нехлюдова к убеждению, что надо "чувствовать себя не хозяином, а слугой" (с. 229) и вершить волю хозяина, т. е. Бога, впервые является Нехлюдову в по-толстовски — и потенциально по-бабелевски — резко сниженном виде:

"Он чувствовал себя в положении того щенка, который дурно вел себя в комнатах и которого хозяин, взяв за шиворот, тычет носом в ту гадость, которую он сделал" (с. 80).

Но одно из "предвестий истины" в финале бабелевского рассказа как раз и состоит в том, что Мопассан, как животное, ползает на четвереньках и поедает собственные испражнения. (К этой ситуации мы вернемся еще не раз, в частности, в плане ее библейских коннотаций, подтверждающих божественный источник наказания; см. гл. 6).

Обратимся, однако, к более общим сходствам, связывающим "Воскресение" с интересующими нас бабелевскими текстами, в том числе к парадигме проституции, особенно важной для "Справки"/"Гонорара". Поздний Толстой до предела напрягает противоречивое единство творчества и жизни, искусства и проповеди истины, мастерски играя двойную роль художника-пророка (Васиолек [21, с. 191]). В "Воскресении" это проявляется в постоянном чередовании/сочетании сюжетного повествования с разоблачительным судебным и тюремным репортажем и с религиозным трактатом. Таков очередной — толстовский — ответ русской литературы на вопросы о соотношении идейности, реализма и художественного вымысла. Бабель, как мы знаем, предложит свое решение, совсем по-иному сплавив те же оппозиции

(«документ/выдумка», «жизнь творчество». «десакрализация/откровение»).

Характерно в этом плане различное обращение со вставным художественным материалом, заимствуемым из амурной (и в "Воскресении", и в "Мопассане" — французской) литературы в контрапункт к основному действию. По поводу "Дамы с камелиями", на которую Нехлюдова ведет кокетничающая с ним графиня Mariette, называющая Катюшу Маслову "Магдалиной" (с. 252), он говорит: "Это не трогает меня [...] Я так много видел настоящих несчастий, что..." (с. 305). По выходе Нехлюдова от графини с ним заигрывает уличная проститутка, и он говорит себе:

> "эта по крайней мере правдива, а та [т. е., Mariette] лжет [... Когда...] животное скрывается под мнимо эстетической оболочкой [!] и требует перед собой преклонения, тогда, обоготворяя животное, ты весь уходишь в него, не различая уже хорошего от дурного" (с. 306-307).

Это последовательное — восходящее к Платону — предпочтение морали и реальности искусству подвергнется у Бабеля инверсии: цитируемый вымысел игриво, но властно воплотит себя в жизнь; впрочем, в "Мопассане" последует и обратный ход.

Центральное место в романе Толстого занимают такие существенные и для Бабеля оппозиции, как духовное и животное (в частности, обнаженно телесное) в человеке; моральная смерть и смерть физическая; лживость официальной религии и морали и поиск подлинной. И все они фокусируются на сущности творческого акта, сближая и разводя Бабеля с Толстым.

Согласно Толстому, главная греховная ошибка как Нехлюдова, так и Катюши состоит в отказе от неповторимой естественности, проявившейся в их первом поцелуе у сиреневого куста (с. 12), — ради следования развратным социальным стереотипам:

> "[В]еря [...] другим, решать нечего было, все уже было решено и решено было всегда против духовного и в пользу животного я [...] И кончилось тем, что Нехлюдов сдался, перестал верить себе и поверил другим" (с. 49-50).

Соблазняя Катюшу, Нехлюдов "*делает*, как все *делают*" (с. 61; ср. выше о «делании»!). Точно так же (в частности, ориентацией на блестящего офицера Шейнбока) мотивировано вручение им Катюше денег:

> [Н]адо дать ей денег, не для нее, не потому, что ей эти деньги [...] нужны, а потому, что так всегда *делают* [...] Он и дал ей эти деньги..." (с. 67)[46].

Аналогична роковая судебная ошибка присяжных, совершающаяся при невнимательном, механическом участии Нехлюдова (с. 23-24), и вся последующая линия его поведения, постольку поскольку его добрые намерения облекаются в безличные формы социальных процедур суда, апелляции и т. п. Более того, даже исходя из абстрактных идей искупления, Нехлюдов все еще действует против подлинно личного начала. Чувствуя это, Маслова решает, что "не поддастся ему, не позволит ему духовно воспользоваться ею, как он воспользовался ею телесно, не позволит ему сделать ее предметом своего великодушия" (с. 248-249). Нехлюдов, со своей стороны, все время боится, что "не выдержит" своей рассудочно избранной роли спасителя (с. 293)[47].

Губительная абстрактность закономерно проявляется и в использовании всеобщего эквивалента — денег, которыми Нехлюдов пытается поправить дело, нанимая адвокатов, а также давая деньги Масловой. Беря их у него, она, со своей стороны, тоже участвует в этой убийственной для личности социальной практике. " — Ведь это мертвая женщина, — думал он"; его задача — "разбудить ее духовно [...], чтобы она пробудилась и стала такою, какою она была прежде" (с. 152-153).

Но для этого она должна будет отказаться от уверенности, типичной для всякого профессионала (и удивляющей нас только, "когда дело касается воров [...] проституток [...] убийц"), в своей общественной необходимости и полезности (с. 154-155). Более того, им обоим придется отречься от всего земного в себе — физического и социального: от веры в реформы правосудия, в плотскую любовь и брак и даже во взаимное самопожертвование. Согласно Васиолеку,

> "Маслова не нуждается в его жертве, так как его жертва есть часть ее тюрьмы. Маслова не нуждается в Нехлюдове, Нехлюдов не нуждается в Масловой [...] Ибо люди взаимодействуют лучше всего, когда они не взаимодействуют [!...] Когда они стремятся к братству путем сознательных идеалов и преднамеренных поступков, они превращают братство в абстракцию, принуждение и отчуждение. Когда они становятся самими собой, они прикасаются к другим с непосредственностью, иначе невозможной" [21, с. 199].

Поразительно близкую параллель к этому образуют слова любимца Толстого — "старого поэта" Норбера де Варенна в "Милом друге":

> "[М]оему телу, моему лицу, моим мыслям, моим желаниям уже не воскреснуть [...] Одна лишь смерть несомненна [...] Постарайтесь освободиться от всего, что вас держит в тисках, сделайте над собой нечеловеческое усилие и еще при жизни отрешитесь от своей плоти, от своих интересов,

мыслей, отгородитесь от всего человечества, загляните в глубь вещей — и вы поймете, как мало значат споры романтиков с натуралистами и дискуссии о бюджете" (Мопассан [84, с. 302-303]).

Бабель в этом отношении и вторит проповеди Толстого (Норбера де Варенна), и отталкивается от нее. Он разделяет с Толстым творческий квест, направленный на освобождение человеческой индивидуальности от господства безличной клишированной данности, в частности — на пробуждение живого чувства в эмоционально мертвой профессионалке секса. Однако осуществление этого творческого импульса у Бабеля во всем противоположно толстовскому.

Романиста Толстого занимает длительная духовная работа, новеллиста Бабеля — мгновенная импровизация. У Толстого нахождение себя означает уход от лжи, общества, искусства, брака и секса и возвращение к истине, природе, детской невинности и Богу — подлинное воскресение. У Бабеля личность обретает себя, лишь прибегнув к эстетическому и эротическому контакту, культуре, искусству, выдумке, вплоть до преднамеренного извращения образа детства и сознательного артистического конструирования «братства». Да и конечная цель бабелевского квеста не духовная — достичь воскресения, а артистическая — "пережить забвение". Интересно, что это заявление следует в "Гонораре" непосредственно за словами о нежелании "сочинять хуже, чем [...] Лев Толстой". Дополнительная — вольная или невольная — ирония здесь состоит в том, что Толстой, к литературному бессмертию которого апеллирует бабелевский герой, в последний период отрекся от мирской славы, принесенной ему его художественными шедеврами.

Толстой видит выход в максимальном упрощении и обеднении всех структур и взаимоотношений[48] и освобождении людей друг от друга, в частности, Масловой — от манипулятивных ходов Нехлюдова и их обоих — от соревнования во взаимном самопожертвовании ради спасения другого. Бабель, напротив, приветствует жизнетворческое покорение героини героем и сложную косвенность импровизируемых им взаимоотражений разнообразных культурных и сексуальных ролей обоих.

Соответственно, Бабель решительно перекраивает всю заданную в "Воскресении" картину отношений между героем и проституткой. Многие черты этой картины уже отразились в нашем изложении, но имеет смысл кратко резюмировать ее как один из вариантов парадигмы, образующей точку отсчета для "Справки"[49].

У Толстого проститутка — бывшая невинная девушка, развращенная обществом в лице первого соблазнителя и последующих клиентов. Ее состояние — зло, и она подлежит спасению. Спаситель (в "Воскресении" он совпадает с соблазнителем; упоминается и обязательный со времен Чернышевского "студент, обещавший выкупить ее" [120, т. 13, с. 248]) пытается открыть ей глаза, говорит ей, что она "ближе для [него], чем сестра" (с. 154), объясняется в любви, хочет жениться на ней, помогает деньгами. Предложение денег — как при первом соблазнении, так и при попытках спасения — натыкается на сопротивление, деньги отвергаются, навязываются и снова отвергаются, знаменуя освобождение героини.

Помимо символического «братства» с героем героиня находится в отношении двойничества с порядочной женщиной (или женщинами), являя лишь более откровенный тип продажности. Зеркально связана она и со своим соблазнителем/спасителем, в котором тоже обнаруживаются черты слабости, продажности, погруженности в нравственную спячку. Между ними завязывается поединок воль и взаимной жертвенности, в котором «побеждает» женщина:

"«Катюша не хочет моей жертвы, а хочет своей. Она победила и я победил» [, — думал Нехлюдов]" (с. 329); "[О]на любила его и думала, что связав себя с ним, она испортит его жизнь, а уходя с Симонсоном, освобождала его и теперь радовалась [...] что исполнила то, что хотела" (с. 437).

У Бабеля проституция (особенно в "Справке") принимается как нечто само собой разумеющееся, проститутка — такая же женщина, как всякая другая, и задача — в том, чтобы добиться ее любви[50]. Разделяет героев не моральная пропасть, а эстетическая, но она успешно преодолевается творческим актом героя. Необходимость оплаты секса принимается за должное, без каких бы то ни было угрызений со стороны героя и назиданий со стороны автора, а отказ женщины от денег не разделяет героев, а объединяет. На сплочение работает и пародийное двойничество двух "сестричек"-проституток. Парадоксальным образом, толстовское «братство» выражается в социальной атомизации, распаде человеческих связей, а бабелевское — в праздничной совместности.

Знаменующий эту совместность заключительный эпизод с питьем чая на тифлисском майдане[51] богат евангельскими обертонами, венчающими многочисленные христианские мотивы рассказа. Христианский компонент присутствует и в финальной позе Мопассана. Речь об этом еще пойдет в гл. 13, но уже сейчас можно сказать, что при всем своем кощунственном мопассановско-ницшеанском эстетском экспериментаторстве Бабель в конце концов оказывается не чужд и российской духовности.

Глава 3
КАК СДЕЛАН “МОПАССАН” БАБЕЛЯ

Галломаном Бабель был со школьной скамьи. Подобно Пушкину, свои первые сочинения он написал по-французски и, подобно своему ментору Горькому, учиться литературному мастерству считал нужным у французов[1].

> **“Школа [...] незабываема для меня еще и потому, что учителем французского языка там был m-r Вадон. Он был бретонец и обладал литературным дарованием, как все французы. Он обучил меня своему языку, я затвердил с ним французских классиков, сошелся близко с французской колонией в Одессе и с пятнадцати лет начал писать рассказы на французском языке” (“Автобиография” [10, т. 1, с. 31])[2].**

Мопассан был любимым автором Бабеля. В ориентации Бабеля на его французского мэтра рассказ “Гюи де Мопассан” (1932) знаменует зрелую фазу — поклонение, умудренное состраданием. Бабель начал с восторженного панегирика Мопассану в очерке “Одесса” (1916), где предрекал приход “так нужного нам национального Мопассана”, явно сам претендуя на роль этого “литературного Мессии” (см. выше в гл. 1)[3].

Бабель провозгласил Мопассана тем иностранным светилом, овладев энергией которого, новому мессии предстояло залить солнцем унылый пейзаж отечественной словесности. А в формальном плане учеба у великого француза должна была обеспечить замену российского романного многословия (“Вообще у нас рассказы пишут плоховато, больше тянутся на романы” [10, т. 2, с. 402]) мускулистым лаконизмом западной новеллы. Таким образом, Бабель сразу же отвел Мопассану строго очерченную роль в своем литературном хозяйстве — арбитра изящества и savoir vivre. Уже это означало — в соответствии с блумовской логикой страха влияния — определенное, пусть невольное, насилие над учителем. Но еще более мощное давление нового контекста, на этот раз в противоположном направлении, Мопассан претерпел, когда под пером Бабеля в нем рельефно проступили черты того самого мученичества, от которого он призван был исцелить безрадостную русскую прозу. Острая борьба под знаменем, на материале, за и против Мопассана составляет сердцевину наиболее металитературного из рассказов Бабеля, в самом названии которого скрывается коренная писательская проблема — проблема авторской власти над текстом[4]. Выражаясь по-борхесовски, перед нами Исаак Бабель, автор “Гюи де Мопассана”. Хотя рассказ пользуется заслуженной известностью, в том числе за границей, неизменно упоминается в монографиях о Ба-

беле и стал предметом специального анализа (Нильссон [86]), его интертекстуальная, в частности мопассановская подоплека остается не исследованной.

1. Три источника "Мопассана"

По ходу рассказа в нем упоминаются три новеллы французского писателя. В подтексте к ним добавляется еще одна, а замыкается сюжет фрагментом биографии автора. Основной композиционный ход, сопоставляющий беллетристического Мопассана с историческим, служит постановке металитературной сверхзадачи рассказа. Оригинальным промежуточным ходом становится сюжет, строящийся на «переводе» — сначала литературном, а затем и жизнетворческом — французского классика на русскую почву. Соответственно, в тексте рассказа мопассановские материалы эффектно смонтированы друг с другом и с собственно бабелевскими.

Суть монтажа, по Эйзенштейну, — не в простом сложении, а в диалектическом столкновении и властно направляемом синтезе наличных изображений. Важна как пригнанность кусков, так и скрытая манипуляция ими, диктуемая авторской установкой. Присмотримся к бабелевской работе над Мопассаном — так сказать, за монтажным столом и с ножницами в руках[5].

Рассказчик занимается с Раисой редактированием ее переводов трех новелл — "Мисс Гарриэт" (1883), "Идиллии" (1884) и "Признания" (1884)[6]. Последовательность их появления в тексте не только соответствует хронологии написания, но и образует контрапункт к сюжету "Мопассана". Новеллы расставлены в порядке повышения жизненного тонуса, обратном к нагнетанию трагизма в самом бабелевском рассказе (Карден [62, с. 209]). Вернее, нарастание цитатной эйфории соответствует взлету гедонизма на том участке сюжета, где фигурируют *новеллы* Мопассана, но сам этот ход оказывается отказным и кончается по выходе героя из дома Бендерских «в жизнь». В композиции же целого упомянутая первой "Мисс Гарриэт" играет роль подспудного предвестия беды — одного из многих, рассеянных по тексту и упорно игнорируемых героем (Карден [62, с. 209], Стайн [112, с. 247]).

Радостное crescendo цитатного коллажа сопровождается последовательным укрупнением самих цитат. О работе над переводом "Мисс Гарриэт" в рассказе говорится довольно много, но из всей новеллы приводится лишь ее заглавие; припоминание ее сюжета, не говоря о соотнесении его с происходящим в «реально-

сти» бабелевского рассказа, целиком возлагается на читателя. Пересказу "Идиллии" посвящено уже два подробных предложения, хотя ее, по словам рассказчика, "все помнят". Наконец, "Признание" транслируется подробно, в несколько приемов, и на глазах читателя воплощается в жизнь.

"Мисс Гарриэт". Раскроем скобки, в которые Бабель со свойственным ему искусством умолчания поместил содержание этой новеллы.

> **Богатая старая дева-англичанка, говорящая по-французски с акцентом, влюбляется в художника, от лица которого ведется вставной рассказ. Она восторгается его работой и внимает его рассуждениям о пейзажной живописи. Отчаявшись в надеждах на взаимность и случайно подсмотрев его ухаживания за служанкой, мисс Гарриэт кончает с собой, бросившись в колодец. Герою выпадает обряжать ее тело, он думает о тайне ее жизни и смерти и целует ее в мертвые губы.**

Даже в этом кратком резюме поражает обилие сходств с "Мопассаном". Рассказ деятеля искусства, богатая поклонница его таланта, несовершенное владение языком (ср. "безжизненность" русского языка Раисы), лекции о секретах мастерства, соблазнительная служанка, очная ставка с трупом, загадка смерти... Напрашивается мысль, что все это Бабель просто вынужден был перевести в подтекст, чтобы не повредить свежести собственного повествования. Еще красноречивее, однако, ряд сходных деталей, оставшихся за пределами нашего пересказа.

Так, служанку, которую обнимает художник, зовут Селеста, чем устанавливается закадровая связь с главным источником бабелевского рассказа — "Признанием". Заодно подтверждается значащий характер этого имени — «небесная», приблизительным переводом (!) которого можно считать «райское» имя мадам Бендерской. Дело в том, что «райская» тема проходит в "Мисс Гарриэт" и впрямую. Набожная англичанка занимается распространением христианских брошюр, которые она, казалось, "получала прямо из рая" [82, с. 219]. Сначала религиозная тема вполне традиционным образом связывается с эстетической (мисс Гарриэт видит в искусстве героя "воспроизведение [...] содеянного творцом"; с. 219), но затем получает оригинальное развитие, характерное для Мопассана и релевантное для Бабеля.

Англичанка представляет себе Бога слабым[7], любит природу и животных, выхаживает раненую лягушку, как человека, и бросает обратно в воду рыбу, купленную у рыбаков. В начале новеллы рассказчик размышляет о том, что всем нам предстоит когда-нибудь удобрить землю своим телом, а в финале — о таинстве сбывающейся веры мисс Гарриэт:

"Она верила в бога и чаяла в ином мире награды за свои страдания. Теперь она начнет разлагаться и в свой черед станет растением. Она расцветет на солнце, будет кормом для коров, зерном, которое унесут птицы, и, побыв мясом животных, возродится в виде человеческой плоти" (с. 225).

Финальному примирению со смертью Мопассан придает отчетливо пифагорейский оттенок. В результате сюжет венчается ситуацией, в которой к декадентскому общению с трупом подключены мотивы христианства, пантеизма и, главное, метампсихоза[8]. Все это сильно напоминает концовку "Мопассана" (особенно ввиду скрытого присутствия в последней еще одного мопассановского подтекста, о котором речь впереди).

Две детали из развязки "Мисс Гарриэт" более или менее прямо перекликаются с текстом "Мопассана". Во-первых, описание целуемого героем трупа мисс Гарриэт как "заледеневшего" (cadavre glacé) могло отразиться на формулировке знаменитой максимы рассказчика "Мопассана" о "леденящем" эффекте "точки, поставленной вовремя". Во-вторых, поцелуем в стиле Саломеи заканчивается не вся новелла, а вставной рассказ героя-художника, и лишь после этого наступает замыкание рамки: рассказчик умолкает, слушательницы плачут, кучер экипажа, в котором слушали рассказ, дремлет, и "лошади замедляют шаг" [82, с. 226].

Последняя деталь, как мы помним, играет важную роль и в сюжете "Мопассана", где она, впрочем, позаимствована из "Признания" и соответственно нагружена иным смыслом. Там слова "белая кляча моей судьбы пошла шагом" знаменуют успешную инсценировку героем в его собственной жизни происшедшего между персонажами Мопассана:

"Белая кляча с розовыми от старости губами пошла шагом. Веселое солнце Франции окружило рыдван [...] Парень с девкой, музыки им не надо..."

Таким образом, "Мисс Гарриэт" оказывается латентным источником целого ряда мотивов "Мопассана" и протягивает незримые щупальца валентностей к другим его мопассановским подтекстам.

"Идиллия". Сюжет этой новеллы резюмирован в "Мопассане" следующим образом:

"Все помнят рассказ о том, как голодный юноша-плотник отсосал у толстой кормилицы молоко, тяготившее ее. Это случилось в поезде, шедшем из Ниццы в Марсель, в знойный полдень, в стране роз, на родине роз, там, где плантации цветов спускаются к берегу моря..."

Что же Бабель опускает, что выделяет и каким образом вставляет в собственное повествование?

Своеобразная любовная сцена в вагоне, посреди залитого солнцем пейзажа, очевидным образом напоминает "Признание"[9], готовя кинематографический наплыв одной цитаты из Мопассана на другую, а акцент на буйном цветении флоры роднит "Идиллию" с "Мисс Гарриэт". Что касается центрального образа новеллы — груди, которую по-детски сосет юноша, то он имплицитно, но бесспорно подключается к серии эдиповских мотивов "Мопассана" — «семейному» квесту героя, квазиматеринской роли Раисы и настойчивой фиксации рассказчика на больших грудях Раисы, ее горничной и прачки Кати[10]. Более того, подспудная связь между материнской грудью собирательной женщины бабелевского сюжета и сценой кормления из "Идиллии" высвечивается монтажными стыками в самом рассказе, иногда очень броскими.

> **"[К]ружевце между отдавленными грудями отклонялось и трепетало [...] Горничная [ранее представленная, как "горничная с большой грудью"] [...] внесла на подносе завтрак [...] Нам подали кофе в синих чашечках, и мы стали переводить «Идиллию». Все помнят..." и т. д.**

Говоря коротко, из полных грудей хозяйки и служанки инфантильному герою подается завтрак и кофе, а молоко к этому кофе поступает из сосков мопассановской кормилицы — идиллия в квадрате! Заодно происходит первая (если не считать "Мисс Гарриэт") примерка сюжетных ролей, заимствуемых, пока что неявно, из переводимого текста в «реальную» жизнь.

Непосредственно за резюме "Идиллии" следует сцена пиршества в мансарде Казанцева на деньги, заработанные рассказчиком у Раисы. Продолжая метафорическое прочтение бабелевского монтажного листа, можно сказать, что очередной метаморфозой молока становится его претворение в вино, икру и колбасу для голодной богемы. К грудям, сочащимся вином, мы вскоре вернемся, а сейчас обратим внимание на вклинивающийся в идиллическую сцену мотив денег.

Взаимоотношения бабелевского рассказчика с Раисой двусмысленны. Он начинает с того, что продает ей свои литературные услуги за плату, а кончает тем, что своим талантом завоевывает ее плотскую любовь; промежуточную роль играют получаемые им гастрономические радости. Денежные операции выступят вперед в эпизоде с "Признанием", а пока незаметны — благодаря работе бабелевских монтажных ножниц. По ходу сюжета "Идиллии" кормилица, увидев постороннего ребенка,

говорит, что была бы рада не только дать ему грудь, но и заплатить за это "пять франков". Правда, в дальнейшем о деньгах речи нет (работник и кормилица душевно благодарят друг друга за взаимную услугу), но на заднем плане они присутствуют — как мера идиллически безналичной — бартерной — сделки. Аналогичный «прямой товарообмен» совершается во многих новеллах Мопассана (и венчает сюжетную коллизию бабелевской "Справки"), но на данном участке "Мопассана" Бабель опускает финансовые обертоны "Идиллии", позволяя им разве что косвенно отозваться в закупке продуктов для "коммуны на Песках".

"Признание". Центральная роль этой новеллы в сюжете "Мопассана" очевидна. «Работа» героев над ее «переводом» собирает в фокус темы солнца, вина, секса, денег и стержневой мотив воплощения искусства в жизнь. В круговороте мотивов между вставной и обрамляющей новеллами участвует чуть ли не каждое слово текста, вплоть до "розовых от старости губ" белой клячи, перекликающихся с "розовыми глазами" Раисы. Мы сосредоточимся на трех монтажных моментах.

Мотив вкушения вина, сцепляющий действия на рамке и внутри нее, — предмет отдельного рассмотрения (см. гл. 4). Обратим, однако, внимание на тот способ, которым этот мотив введен в повествование, — способ, вторящий "Идиллии" и примененным к ней приемам монтажа.

> "Она принесла [...] бутылку и два бокала. Грудь ее свободно лежала в шелковом мешке платья; соски выпрямились, шелк накрыл их. — Заветная, — сказала Раиса, разливая вино [...] Солнце отполировало [...] вином и яблочным сидром рожу кучера Полита [...] веселые слезы катились по его лицу цвета кирпичной крови и вина. Я выпил еще бокал".

Подобно интертекстуальному коллажу женской груди, кофе и молока в эпизоде с "Идиллией", заветный мускат нацеживается как бы из выпрямившихся сосков Раисы, чтобы затем многократно перемешаться с вином и сидром, любимыми напитками Полита[11].

В пересказе "Признания" денежная тема выходит, наконец, на передний план — вторя тому, как Селеста в конце концов соображает, что ей выгоднее отдаться Политу, чем платить за проезд на рынок. И все же итоговый акцент в пересказе делается на образе знойной страсти, тем более, что в каком-то смысле (хотя и не столь полно, как в "Идиллии") деньги оказываются устраненными если не из расчетов, то из взаимоотношений героев. Впрочем, так дело обстоит только в бабелевском пересказе, но не в оригинале.

Из текста "Гюи де Мопассана", собственно, даже не ясно, почему переводимая новелла называется "Признание". Следует ли понимать переговоры Полита с Селестой о шансах "позабавиться" с ней как признание в любви? Фокус в том, что, вставляя чужой сюжет в рамку своего собственного, Бабель отрезал обрамление, в которое он уже был оправлен у Мопассана. В оригинале

Селеста признается матери в беременности, чем вводится ретроспективный отчет о ее падении; затем действие возвращается на рамку, где мать одобряет намерение дочери скрывать беременность от Полита как можно дольше, чтобы сэкономить максимум денег.

Интересно, что еще в "Одессе" (1916) Бабель, облюбовав "Признание" как программный для себя «солнечный» текст, посвятил его пересказу целый абзац. Так вот, там финансовая подоплека любовной сделки вообще не упоминается.

"[...] громыхает по сожженной зноем дороге дилижанс, сидят в нем, в дилижансе, толстый и лукавый парень Полит и здоровая крестьянская топорная девка. Что они там делают и почему делают — это уж их дело. Небу жарко, земле жарко. С Полита и девки льет пот, а дилижанс громыхает по сожженной светлым зноем дороге. Вот и все [!]".

В "Мопассане", монтируя "Признание" с жизнетворческим квестом своего героя, Бабель восстановил мотив «товарообмена» на основе всеобщего эквивалента, но лишь настолько, чтобы слегка приземлить обе любовные пары, замарав их денежными соображениями. По сути дела, сходное решение применено и в "Справке"/"Гонораре", где, на первый взгляд, денежный вопрос стоит гораздо более остро, однако в конце концов разрешается вполне идиллично.

2. Д-р Бланш и д-р Глосс

Э. Мениаль "О жизни и творчестве Гюи де Мопассана". В финале рассказа забавные игры в мопассановских героев сменяются чтением невымышленной истории его конца и мысленным лицезрением его предсмертных конвульсий. Парафраз мениалевской биографии (Мениаль [74, 75]) призван осуществить окончательный переход от поэзии к правде, более подлинный, чем инсценировка "Признания" в будуаре Раисы. Биографическая документальность — естественный источник для предвестий истины и материал для точек, леденящих убийственнее железа.

Еще в молодости Бабель, восхищаясь "железной прозой" Киплинга, говорил, что

"рассказу надлежит быть точным, как военное донесение или банковский чек. Его следует писать тем же твердым и прямым почерком, каким пишутся приказы и чеки". Впрочем, добавлял он, "в Одессе не будет своих Киплингов. Мы мирные жизнелюбы. Но зато у нас будут свои Мопассаны" [24, с. 12][12].

Вспоминающий об этом Паустовский отмечает (страницей раньше, по поводу рассказа "Король"):

"В каждой мелочи был заметен пронзительный глаз писателя. И вдруг, как неожиданный удар солнца в окно, в текст вторгался какой-нибудь изысканный отрывок или напев фразы, похожей на перевод с французского, — напев размеренный и пышный" [24, с. 11-12].

Конфликт между "точностью" и "пышностью", фактографией и литературностью — ведущая ось бабелевского стиля[13]. На ней вращается "Справка"/"Гонорар", ею определяется и финальный поворот в "Мопассане". Но речь идет именно о конфликте, напряжении между двумя полюсами, а не простом решении в пользу «правды».

«Документальный» пассаж "Мопассана" отнюдь не свободен от вымысла. Прежде всего, написан он довольно приподнятым слогом:

"И я узнал в эту ночь от Эдуарда де Мениаль [...]"; "[...] первое нападение наследственного сифилиса"; "Плодородие и веселье, заключенные в нем, сопротивлялись болезни"; "Он боролся яростно, метался на яхте по Средиземному морю, бежал в Тунис [...] — и писал непрестанно".

В каком-то смысле этот героический портрет Мопассана напоминает заключительные страницы толстовского "Предисловия" к Мопассану (о котором шла речь в гл. 2):

"Мопассан дожил до того трагического момента жизни, когда начиналась борьба [!] между ложью той жизни, которая окружала его, и истиною [!], которую он начинал сознавать [...]. Если бы ему суждено было не умереть в муках рождения, а родиться, он дал бы великие поучительные произведения [...] Будем же благодарны этому сильному [!], правдивому человеку..." [121, с. 292].

Разумеется, у Бабеля все это дано суше, «киплингизировано», но сходная житийная интонация слышится отчетливо. А аристократической частицей "де", отсутствующей в имени Мениаля как в оригинале, так и в русском переводе, Бабель привносит еще и элемент «французской пышности».

Кроме того, его биографическая справка не вполне точна. Так, неверно, что Мопассан "перерезал себе [...] горло" "на сороковом году жизни". Попытка самоубийства произошла (и Мениаль подробно пишет об этом) 1 января 1892 г., когда Мопассану давно шел сорок второй год[14]. Это, конечно, мелочь,

объясняющаяся, скорее всего, соображениями фразового ритма. Характерно, однако, что искажение фактов диктуется именно телеграфностью — т. е. «документальностью»! — стиля.

Еще более серьезные проблемы возникают в связи с достоверностью ключевого «бестиального» эпизода в сумасшедшем доме.

> "Он ползал там на четвереньках, поедая собственные испражнения. Последняя надпись в его скорбном листе гласит: «Monsieur de Maupassant va s'animaliser» («Господин де Мопассан превратился в животное»)."

Начнем с того, что перевод, даваемый в скобках, приблизителен. Французское "va s'animaliser" значит "[скоро] превратится". Перевод "превратился" был бы верен, если бы в оригинале вместо va стояло vient de, но у Мениаля нет ни того, ни другого, а написано: "est en train de s'animaliser" [74, с. 282], т. е. "превращается [находится в процессе превращения] в животное", или, в переводе Кашина, доступном Бабелю: "начинает опускаться до животного" [75, с. 222]. Бабель, возможно, цитировал по памяти, но чем объяснить элементарную ошибку в переводе, учитывая его прекрасное знание французского, остается неясным. Так или иначе, факт еще одной «неправды» в репортаже об «истине» налицо.

Это, однако, далеко не все. Рассказчик, с подразумеваемой ссылкой на Мениаля, уверяет нас, что он цитирует "надпись в его скорбном листе", т. е., выражаясь менее пышно, выписку из истории болезни писателя. История болезни — еще один ультрадокументальный жанр, сродни чекам, справкам и военным донесениям, и, как всегда у Бабеля, нам выдается очередной "бронзовый вексель" (ср. "Справку"/"Гонорар"). Но Мениаль здесь не при чем — он предельно критичен в обращении с используемыми источниками информации:

> "«Понедельник 30 января 1893 [...] Д-р Бланш [...] дал нам понять, что больной начинает опускаться до животного». Мы воспроизвели в неприкосновенности эти сообщения, услужливым распространителем которых сделался Эдмонд де-Гонкур, так как, невзирая на недоброжелательство, которым они отмечены, они довольно точно сходятся с показаниями врачей, идущими из другого источника. Следует отметить, что Эдмонд де-Гонкур ни разу не посетил Мопассана за время его пребывания в лечебнице Бланша. Следовательно, за личными воспоминаниями об этом периоде следует обращаться не к нему" [75, с. 222].

В жизнеописаниях Мопассана фраза о превращении в животное неизменно дается со ссылкой на Гонкура, ссылающегося на разговор с Бланшем. А в наиболее авторитетной современной биографии специально подчеркивается, что "никакой основа-

тельной медицинской историей болезни Мопассана [journal médical suivi de la maladie] мы не располагаем" (Лану [66, с. 408])!

Но еще поразительнее то, что в тексте Мениаля отсутствует какое-либо упоминание о хождении на четвереньках и пожирании экскрементов[15]. Все, что Мениаль имеет сообщить (со слов Гонкура, передающего опять-таки впечатление одного из врачей) о безумном поведении Мопассана, — это, что у того "лицо типичного сумасшедшего, с блуждающим взглядом и опущенными углами рта [la bouche sans ressort]" [75, с. 222; 74, с. 282]. Не фигурируют поза на четвереньках и копрофагия и в достаточно подробных биографиях Игнотуса (1968) и Лану (1979). Значит ли это, что Бабель попросту присочинил эти сенсационные детали, подгоняя финальный портрет Мопассана под стереотипный образ сумасшедшего, впавшего в животное состояние?

Если он не почерпнул этих деталей из каких-то иных биографических материалов или легенд (см. гл. 6), то он, скорее всего, спрессовал их сам из разрозненных — и довольно эффектных! — документальных данных аналогичного типа. Во-первых, незадолго до покушения на самоубийство и сумасшествия, Мопассан, согласно Игнотусу,

> "писал (в письме к «Мадам X...»), что «иногда вой собак хорошо выражает его состояние [и он...] хотел бы уйти в открытое поле или в чащу леса и часами выть, как они, в темноте» [...]. В сумасшедшем доме его желание «выть, как эти собаки», наконец, нашло себе выход. Он действительно выл и даже лизал стены своей комнаты" [60, с. 240-244].

Таким образом, элементы четвероногости и собачьих повадок в сфере еды получают какое-то подтверждение.

Во-вторых, что касается экскрементов,

> "две его навязчивые идеи — секс и богатство — закономерно совместились в его фиксации на мочевом пузыре. Он удерживал мочу с настойчивостью, напоминавшей его контроль над половыми железами [...] О своей моче [он воскликнул]: «Это алмазы! [...] Я не должен мочиться: моя моча — драгоценности. С ними я ходил к светским дамам»" (с. 243).

Налицо установка на сохранение собственных выделений, — хотя и не путем поедания и не применительно к калу.

В-третьих, и это существенно не только в связи с животной метаморфозой в узком смысле, но и с ее более широкими религиозными и мифологическими коннотациями:

> сойдя с ума, Мопассан уверял: "«Бог вчера провозгласил с Эйфелевой башни на весь Париж, что господин де Мопассан — сын Бога и Иисуса Христа». Другое видение: «Только Дьяволы бессмертны.... Я сильнее Бога! [...] Иисус спал с моей матерью: Я Сын Божий» [...] Он по очереди

чувствовал себя Богом, Дьяволом, Природой. Весной он воткнул зеленые ветки в землю и сказал [своему слуге] Франсуа: «Давай посадим их и на будущий год из них вырастут маленькие Мопассаны!»" (с. 244).

Последняя деталь перекликается с мотивом животной аватары, но идет в спуске по лестнице существ еще дальше, что напоминает о круговороте всего живого, которым завершается история мисс Гарриэт. Этот круговорот, в свою очередь, входит — вместе с сумасшествием, позой на четвереньках и животной диетой — в центральный тематический комплекс одного произведения Мопассана, не названного в бабелевском рассказе, но образующего его важнейший подтекст.

"Доктор Ираклий Глосс". Сама потаенность отсылки к этой вольтеровской повести Мопассана напоминает ее необычную литературную судьбу. "Д-р Глосс" был чуть ли не первым (точнее, вторым) написанным (1875-1877) и последним опубликованным (посмертно, 1921; рус. перев., 1923[16]) образцом мопассановской прозы. Его тематика являет автопародийный конспект будущих сюжетов писателя, причем стержневой мотив бестиального помешательства выглядит как поразительное прозрение Мопассаном — в те годы молодым здоровяком! — собственной печальной судьбы. А история публикации "Глосса" придает сбывшемуся уже пророчеству особую квазидокументальную — небеллетристическую, освобожденную от прижизненного тщеславия — аутентичность. Все это могло сделать повесть счастливой находкой для Бабеля, вероятнее всего, попавшейся ему на глаза как раз в момент работы над "Мопассаном" (1920-1922) и ровно на полпути между мопассановскими новеллами и материалом его биографии.

Подходит повесть Бабелю и всем букетом своих тем. Особенно существенно для нас оригинальное скрещение бреда животной инкарнации с проблемой авторства, проходящее через весь сюжет.

Д-р Глосс прозревает (вступает на "путь в Дамаск"), когда по наитию находит пергамент с "записками о восемнадцати метампсихозах [...], начиная с 184 года Р. Х.". Автор рукописи, в первой своей человеческой инкарнации римский философ, устанавливает, что ранее был обезьяной — "четверорукой". Он пишет, что для того, чтобы избежать каннибализма, надо обращаться с животными по-христиански. Глосса эта фраза поражает, как надпись на пиру Валтасара.

Проникшись идеей, что человек — это обезьяна, наделенная даром речи, он покупает в цирке "гражданина с четырьмя руками" и поселяет его в своем доме, где уже живет собака по имени Пифагор. Осененный догад-

кой, что автором рукописи является его “устрашающий брат”, он велит домашним оказывать обезьяне почтение и страдает от невозможности побеседовать с “великим философом”.

Но обезьяна уничтожает часть манускрипта, и доктор в отчаянии “катается по земле, задрав в воздух все четыре конечности”. Придя к смелому выводу, что автор рукописи — он сам, Глосс гордо возводит свою родословную к Пифагору и вписывает в рукопись собственную биографию. Подобно Навуходоносору, он становится на четвереньки, валяется в пыли с собакой Пифагором, живет, питается и разговаривает только с обитателями своего домашнего зверинца, а случайно сталкиваясь с людьми, испытывает внезапный паралич речи.

Помещенный в сумасшедший дом, он встречает там еще одного претендента в авторы рукописи. В ходе литературного поединка выясняется, что соперник помнит ее наизусть, и Глосс вынужден признать его авторство. Образумившись, Глосс отрекается от метампсихоза, бьет Пифагора, убивает обезьяну и остальных обитателей своего домашнего зверинца и кончает опять-таки сумасшедшим домом.

Сочетание в “Глоссе” собачьих и других животных мотивов с пифагорейством, христианством, вегетарианством и сумасшествием читается как прямое предвестие заключительного пассажа “Мопассана” и его биографического источника. Не исключено, что поза Глосса на четвереньках и послужила источником мопассановской, а его теологические искания, в частности, вегетарианство, сказались на христианском аспекте бабелевского рассказа и трактовке в нем Толстого. Что же касается языкового паралича, постигающего носителя многозначительного имени Глосс, т. е. «Язык»[17], то он эффектно сопрягает биологическую тему с металитературной, центральной как в “Глоссе”, так и в “Мопассане”.

Подобно бабелевскому рассказчику, Глосс озабочен поисками своих литературных предков, вплоть до полного отождествления с ними как в тексте, так и в реальной жизни, каковое в кульминации повести принимает вид животной бессловесности. Желание Глосса оказаться автором рукописи, а значит, и новым воплощением личности римского философа комически овеществляет метафору творческой родословной, занимающей Бабеля в связи с «отцовскими фигурами» Мопассана, Толстого и Горького. При этом ирония носит в обоих случаях обоюдоострый характер.

С одной стороны, Глосс являет жалкую, безумную и в пределе бессловесную карикатуру на своего мэтра — Классического Автора Вечного Текста; в конце он утрачивает как свои предполагаемые авторские права, так и саму рукопись[18]. С другой стороны, ее Вечный Автор пародийно напоминает реального мэтра Мопассана — его старшего родственника, покровителя и литературного ментора Гюстава Флобера.

Пародия на Флобера — автора карфагенского романа "Саламбо" (1862), как раз во время написания "Глосса" вернувшегося к архаизирующему жанру ("Искушение святого Антония", 1874; "Легенда о Юлиане Милостивом", 1849, 1877; "Иродиада", 1877), — вполне уместна в первом опусе ученика, разрабатывающем металитературную тему на «историческом» материале. Особенно красноречив тот эпизод, где сумасшедший соперник Глосса объявляет:

> "Я был по очереди философом, архитектором, солдатом, поденщиком, монахом, геометром, врачом, поэтом и моряком".

Согласно французскому комментатору Мопассана,

> "этот пассаж во всех нюансах похож на фрагмент из письма Флобера к Жорж Санд (от 29 августа 1866): «Мне кажется [...], что я существовал всегда! у меня есть воспоминания, которые восходят к фараонам. Я ясно вижу себя в разных исторических эпохах, практикующим различные профессии [...] Я был лодочником на Ниле, сводником в Риме во времена пунических войн, потом греческим ритором в Субурре, где меня пожирали клопы [...] Я был пиратом и монахом, бродячим акробатом и кучером. А, может быть, и восточным императором». Это письмо фигурирует в томе переписки двух писателей, к которому Мопассан в 1884 г. написал предисловие; возможно, он был знаком с ним и ранее" (Мопассан [83, т. 1, с. 1279]).

Добавим, что автоироническая трактовка авторских претензий на профессиональный протеизм составляет суть последнего романа Флобера "Бувар и Пекюше" (1881).

Уже писали о пропорции «Бабель : Горький = Мопассан : Флобер».

> "Взлет Бабеля можно сравнить с дебютом [...] Мопассана. Известно, что Гюстав Флобер в течение семи с лишком лет подвергал суровому разбору рассказы, которые приносил ему сын его старой приятельницы, никому не известный молодой человек. Наконец, Флобер прочел новое произведение Мопассана — рассказ «Пышка» — и назвал его «истинным шедевром». Появление этого рассказа в печати сделало имя Мопассана знаменитым. Ему было тогда около тридцати лет. Нечто сходное произошло с Бабелем [...] Горький [...] строго браковал [...] Через семь лет..." и т. д. (Левин [68, с. 4]).

Приведенная выше пародийная виньетка из "Глосса" наводит на мысль об этой пропорции не только в самом общем смысле — как пример амбивалентного отношения к Литературному Предку, но и в более специфическом. Множественность воображаемых профессиональных инкарнаций Флобера, шаржируемая Мопассаном, могла напомнить Бабелю знаменитый горьковский список профессий, смененных им "в людях", куда, согласно автобиографической легенде Бабеля, Горький отправил и своего юного ученика. Бабель,

вместе со всей послегорьковской плеядой советских писателей, охотно равнялся на этот образцовый послужной список соцреалиста.

> "И я на семь лет [...] ушел в люди. За это время я был солдатом на румынском фронте, потом служил в Чека, в Наркомпросе, в продовольственных экспедициях 1918 года, в Северной армии против Юденича, в Первой Конной армии, в Одесском губкоме, был выпускающим в 7-й советской типографии в Одессе, был репортером в Петербурге и в Тифлисе и проч. И только в 1923 году я научился выражать свои мысли ясно и не очень длинно. Тогда я вновь принялся сочинять" ("Автобиография" [10, т. 1, с. 32])[19].

Личной идиосинкразией не были и программные переселения флоберовской души. Они, в сущности, представляли собой экзотическую — «историзованную» — вариацию на тему протеической способности художника перевоплощаться в своих персонажей. Эта эстетическая идея, развивавшаяся, в частности, Бодлером[20], была близка и Бабелю (который в "Справке"/"Гонораре" обыгрывает двойничество героя-сочинителя и его слушательницы-проститутки). Собственно говоря, горьковский миф о смене профессий не что иное, как осовремененный (в обоих смыслах слова), «пролетарский» вариант той же бодлеровско-флоберовской идеи.

Резюмируя роль, выполняемую повестью о д-ре Глоссе за кадром "Мопассана", подчеркнем, что благодаря причастности к большинству оппозиций рассказа она образует в нем как бы теневую сторону «документального» мениалевского фрагмента. Доктор Глосс приходит (с рекомендациями от пифагорейски настроенной мисс Гарриэт) на помощь доктору Бланшу в диагностировании последней "истины" о жизни художника. В символическом плане повесть задает оригинальный сплав столь разных, казалось бы, мотивов — «круговорота веществ в природе», «переселения душ» и «интертекстуальной циркуляции авторства», — сплав, характерный как для Мопассана, так и для Бабеля[21]. В других текстах Мопассана к этой триаде примыкает еще один родственный Бабелю мотив, бегло уже упомянутый выше.

3. «Товарообмен»

Эта сюжетная схема применена в "Идиллии" и "Признании", откуда частично заимствована в "Мопассана" и с гораздо большей определенностью — в "Справку"/"Гонорар". Впрочем, Бабель мог черпать и из других мопассановских образцов «товарообмена».

У Мопассана. Тематически мотив «товарообмена» вытекает

из мопассановского интереса к изображению «буржуазного практицизма», а структурно являет естественную и эффектную мотивировку новеллистического поворота, обеспечивающего разрешение сюжетных коллизий. Разрешение это нередко бывает благополучным, хотя всегда с той или иной долей цинизма — большей (как в "Признании") или меньшей (как в "Идиллии")[22], в зависимости от того, строится ли сделка на принципе «не обманешь — не продашь» или «honesty is the best policy» («честность — лучшая политика»).

В "Истории деревенской служанки" (1881)

героиня, совращенная и покинутая работником, уходит тайно рожать в свою далекую деревню, где потом и растет ее ребенок. Она хорошая хозяйка, и старый хозяин предлагает жениться на ней. Она упорно отказывает ему, считая себя обесчещенной, но в конце концов начинает жить с ним. Так как она не беременеет, хозяин обвиняет ее в бесплодии. Тогда она признается в своей тайне, хозяин женится на ней и усыновляет ребенка.

Обращение хэппи-энда подобной сюжетной сделки можно видеть в "Подлинной истории" (1882):

Аристократ выменивает у соседа красивую служанку, за которую отдает свою черную кобылу Кокотку. Служанка привязывается к нему, беременеет, и чтобы отделаться от нее, он выдает ее замуж за жадного крестьянина, который, зарясь на обещанное приданое, покупает ее, "как корову". Муж мучает ее, сводит в могилу и наследует имение.

Мопассан любил разрабатывать прямо противоположные варианты одной и той же коллизии. Так соотносятся: "Мадемуазель Фифи" и "Пышка" — проститутка убивает немца-оккупанта/отдается ему на поругание; "Господин Иокаст" и "Отшельник" — невольно оказавшись сожителем собственной дочери, отец женится на ней/в ужасе уходит из мира; "Мисс Гарриэт" и "Натурщица" — отвергнутая художником женщина кончает с собой и гибнет/бросается из окна, но выживает, остается калекой и выходит за художника замуж. В "Подлинной истории" к товарообмену того же типа, что в "Истории деревенской служанки", дважды добавлены животные проекции — героиня выменивается на лошадь и покупается, как корова. Как это часто бывает у Мопассана, «животная» (иногда «мясная») оркестровка темы сопрягается с «обманом» и предвещает несчастный исход.

В "Пышке" (1880)

добропорядочные пассажиры дилижанса сначала гнушаются обществом проститутки, но смягчаются, попользовавшись ее провизией. Затем они лицемерно убеждают ее послужить общему благу — отдаться прусскому

офицеру в обмен на право дальнейшего проезда для всех, после чего обливают ее презрением и обжираются на глазах у голодной и униженной женщины.

Условия сделки отчасти напоминают "Признание" — экипаж, секс в уплату за проезд, обман, мотив еды (в "Признании" Селеста возит на продажу продукты с фермы), — но исход противоположен. Первоначальный обмен съестных припасов на уважение окружающих предвещает развязку сразу по двум линиям — «товарообмена» и «жертвоприношения»: сама Пышка (!) ритуально «поедается» честными буржуа так же, как ранее ее провизия. В плане «круговорота всего живого» это один из наиболее мрачных сюжетов.

Довольно циничную разработку телесный аспект сделки получает в "Болезни Андрэ" (1883), кстати — рассказе, переведенном Бабелем (см. Прим. 6).

Свиданиям любовника с дамой в отсутствие мужа мешает ребенок, просыпающийся среди ночи. Любовник начинает тайно щипать его и тот перестает просыпаться. Вернувшись, муж радуется спокойному сну ребенка, но вдруг замечает синяки. Жена понимает, что это дело рук любовника, и сваливает все на кормилицу, которую выгоняют и уже никуда не берут.

Здесь успешный «обмен», хотя и не товарами (он же — обман), проходит дважды: сначала любовник жертвует ребенком, причиняя ему боль, зато избавляя его от бессонницы, а себя — от его присутствия, обманывая при этом мать; затем мать жертвует кормилицей, спасая себя и любовника и обманывая мужа. Впрочем, кормилица ничего не получает взамен, так что перед нами несчастный конец, как в "Подлинной истории" («обмен» осложнен «передачей по цепочке»[23]).

В "Одиссее девицы" (1883) партнерами по «товарообмену» выступают проститутка и рассказчик — alter ego писателя.

Рассказчик соглашается притвориться спутником проститутки, чтобы спасти ее от полицейской облавы. По дороге она рассказывает ему свою нелегкую биографию, а в заключение из благодарности предлагает бесплатно воспользоваться ее услугами, но он отказывается.

Предложение бесплатного секса продажной женщиной — обратное общее место литературы о проститутках (см. Прилож. I, 4. 3). Отказ рассказчика в данном случае тоже не оригинален, но он и не абсолютен, ибо действительно интересующая его «сделка» — типа «нарративного договора» — как раз совершается: в обмен на обман полиции он получает «подлинный» материал для новеллы.

Торговые операции между писателем и проституткой естест-

венно взывают к сравнению с трактовкой «обманного товарообмена» автором “Справки”/“Гонорара”, которая — при всех внешних сходствах — глубоко отлична.

У Бабеля. Заимствуя схему «товарообмена», Бабель, как и во многих других случаях, использует Мопассана для внесения на русскую почву «материалистического» начала — телесного, животного, эротического, коммерческого, цинично-буржуазного. И как обычно бывает в таких случаях, в процессе переноса импортируемый элемент — в данном случае, «товарообмен» — трансформируется, обогащаясь некоторыми чертами той «духовности», для противодействия которой он был привлечен. В свою очередь, и сама «духовность» не остается в ходе этого диалектического процесса традиционно возвышенной, а несколько подмачивается, приобретает некий фальшивый, шулерский оттенок, сродни “бронзовым векселям”.

В бабелевских сюжетах нечто «духовное» (искусство, слово, мысль, святость) часто так или иначе обменивается на нечто «материальное» (деньги, еду, секс, тело, здоровье). Но в ходе обмена каким-то чудом возникает дополнительная «нематериальная» ценность (любовь, вера, доброта). В то же время сами ценности меняются знаками, производя гибридные образования — «сакральные парадоксы» (циничный святой, священные пирожки и т. п.). Эта магия «сверхсметности» ставит в центр сюжета «артиста» (художника, комбинатора, вдохновенного обманщика), поднимая «обман» до уровня «творчества».

Именно такой «баланс с сальдо в пользу любви» сведен в “Признании”, каким оно представлено в “Мопассане”. Сыграв свою роль, денежные соображения отходят на задний план, и читатель, вместе с рассказчиком и Раисой, становится свидетелем торжества любви Селесты и Полита, одновременно земной, хтонической и солнечной, солярной. В этом позднебабелевском решении синтезированы сугубо «материалистическое» мопассановское (реализованное в оригинале “Признания”), где обмен взаимен и равно корыстен, и преувеличенно «духовное», чисто солярное раннебабелевское, в котором, как мы помним (см. выше об “Одессе”), «товарообмен» выпущен совсем. Наиболее полно «товарообмен a la Бабель» развит, пожалуй, в “Справке”/“Гонораре”, но составляющие этой максимальной парадигмы рассеяны во множестве других бабелевских текстов.

С первых же рассказов «товарообмен с любовным приращением» кладется в основу сюжета. В “Элье Исааковиче и Маргарите Прокофьевне” (1916)

еврей-делец, которому нужен ночлег (в обход закона о черте оседлости), сговаривается с проституткой и постепенно сбивает цену. Он уверяет ее, что "люди — добрые", и между ними завязывается тихая практичная любовь. Он в буквальном смысле слова "сажает ее на копировальную книгу", а в момент его отъезда она прибегает на вокзал "с маленьким свертком в руках. В свертке были пирожки, и жирные пятна от них проступили на бумаге" [10, т. 1, с. 46-47].

Характерен телесно-пищевой аккомпанемент (тело как пресс; жирные пирожки) к центральной метаморфозе коммерческих отношений в любовные. Кстати, мотив завоевания рыхлой, погруженной в быт русской проститутки с большими грудями предвещает сюжет "Справки"/"Гонорара", а знаменующая зарождение чувства фраза Маргариты: "Ты занятный" [10, т. 1, с. 46] почти буквально повторена в "Мопассане" ("«Вы забавный», — прорычала Раиса").

Рассказ "В щелочку" (1917) сочетает две излюбленные эротические темы Бабеля — проституцию и вуаеризм.

Заплатив хозяйке квартиры, герой через окно ванной со стремянки подсматривает за визитами клиентов к девицам. Лестница с грохотом падает, скандал, тайна обнаружена. Затем все начинается сначала, и герой, уже за двойную плату, наблюдает нежность, с которой проститутка и клиент, выбитые поведением героя из рутинной колеи, ласкают друг друга.

Обращают на себя внимание многообразные удвоения: бордельной сделке вторит сделка вуаера с хозяйкой, ситуация повторяется, цена повышается вдвое. Однако повторы работают не на безысходное дублирование, а, так сказать, на возведение в степень, возгоняя продажный секс до любви. Своего рода «удвоение с приращением» применено, как мы увидим, и в "Справке"/"Гонораре".

Мотив «проституции с любовным приращением» возвращается через десяток лет в "Старательной женщине" (1928), где

застенчивая индивидуальная любовь возникает в ходе полового обслуживания по контракту целой группы казаков ("... она после меня двоих свезла [...] подпоясуюсь я, она мне такое закидает, пожилой, говорит, мерси за компанию, вы мне приятный" [10, т. 1, с. 161), и проститутка и ее бывший клиент предвкушают бесплатное любовное свидание.

Интересно, что подобное «бескорыстное приращение» к циничной сделке иногда встречается и у Мопассана. Так, рассказ "Загородная прогулка" (1881) навлек (как мы помним из гл. 2) толстовское осуждение за аморальность, с которой изображено соблазнение матери и дочери случайными знакомыми, покатавшими их на лодке. Но загородным эпизодом рассказ не кончается —

вышедшая тем временем замуж дочка и ее соблазнитель вновь встречаются на том же месте и обнаруживают, что оба хранят нежное воспоминание о первом свидании, а присутствующий тут же муж, зевая, говорит, что пора идти домой.

Ситуация почти та же, что в "Старательной женщине", с той разницей, что Бабель «романтически» выносит «любовное приращение» в открытую концовку, а беспристрастный Мопассан демонстрирует его нереализуемость.

На виртуозном «товарообмене» построен "Шабос-Нахаму" (1918)[24].

Бедный выдумщик, который "только и умеет, что кормить жену словечками" [10, т. 1, с. 74], попадает в корчму, толстая и глупая хозяйка которой ждет прихода шабос-нахаму (субботы утешения), думая, что это "человек с того света". Герой выдает себя за него и берется отнести на тот свет узел с едой для ее голодающих, как и он сам, родственников. В пути его нагоняет корчмарь, но предвидя это, герой заранее раздевается догола и выдает себя за ограбленного человека с того света. Корчмарь верит и дает ему свою лошадь, чтобы настигнуть грабителей.

Тут сделка (тоже повторенная) происходит не в сексуальном коде, а в пищевом, и взаимовыгодной является лишь в воображении хозяев корчмы. Элемент «духовного приращения» состоит на этот раз в другом — в артистической способности героя все-таки "накормить жену словечками", претворив свой талант рассказчика в хлебы. Толстая хозяйка выступает при этом в роли «средней читательницы», — как в "Справке"/"Гонораре" (и в согласии с принципами, сформулированными в беседе "О творческом пути писателя" 1937 г.: "хорошо рассказ читать [...] женщине [...] я думаю [...] как мне обмануть, оглушить [...] читателя"; [10, т. 2, с. 404]. Предвещает "Справку" и характерная «игра на понижение»: в "Шабос-Нахаму" обман бьет на доверие и жалость тем унизительным положением, которое придумывает для себя рассказчик. В то же время, через все «низости» рассказа продернута «священная» нить (суббота утешения, тот свет, квазимессия, искусство вымысла и т. п.).

Начиная с "Шабос-Нахаму" «товарообмен», продолжая разрабатываться и в сексуальном плане, все чаще сопрягается с темами искусства и святости. Так построены три рассказа о программных заглавных героях.

Церковный живописец пан Аполек за деньги производит кого попало (в том числе проституток) в святые, вписывая заказчиков в евангельские сюжеты. При первом появлении в рассказе он платит корчмарше за еду ее портретом, и она соглашается, почуяв в нем что-то святое ("Пан Аполек"; 1923).

Сашка-Христос выторговывает у отца свое пастушеское отшельничество, отдавая во власть ему, зараженному сифилисом, "чистую телом" мать ("Сашка-Христос"; 1924).

Потрясенная сверхъестественной игрой ди Грассо зрительница заставляет мужа вернуть герою заложенные часы, за которые тот уже расплатился, но получает назад лишь теперь — благодаря «приращению» искусства и любви ("Ди Грассо"; 1937).

Та же формула «искусства как товарообмена с приращением» лежит и в основе "Гюи де Мопассана". В основной сюжет она перекочевывает из соответственно отредактированного "Признания", украшая деловые отношения переводчика с издательницей сначала бесплатными завтраками, а затем и любовными утехами.

"Справка"/"Гонорар" совмещает чуть ли не все возможные аспекты «товарообмена по-бабелевски». Тут и денежная сделка с проституткой, перерастающая в бесплатную любовь; и вымысел с игрой на понижение; и удвоение, оно же портретирование за плату (проститутки — в виде "мальчика у армян"); и магическое действие невероятного художественного акта на толстую русскую слушательницу-проститутку; и богатые «духовные» — христианские — обертоны ситуации.

В целом можно сказать, что с бабелевской операцией заимствования у Мопассана происходит то же, что и с самой заимствуемой операцией «товарообмена». В рассказах Бабеля сугубо, казалось бы, материалистическая и эквивалентная мопассановская схема обрастает некой «прибавочной духовностью». Но тем самым простой беспроцентный заем приносит неожиданную прибыль — или, если угодно, убыток, поскольку выход за пределы российской профетичности в конце концов так и не материализуется.

Глава 4
МУСКАТ 1883 ГОДА

1. Истина в вине

Вином щедро пропитана вся повествовательная ткань "Мопассана". Проследим за извивами этой «винной» темы.

"Я ушел от Бендерских с двадцатью пятью рублями аванса. Наша коммуна на Песках была пьяна в тот вечер, как стадо упившихся гусей [...] Захмелев, я стал бранить Толстого [...]".

" — Я хочу работать, — пролепетала Раиса, протягивая голые руки [...] Она принесла из столовой бутылку и два бокала [...] — Заветная, — сказала Раиса, разливая вино, — мускат восемьдесят третьего года. Муж ме-

ня убьет, когда узнает... — Я никогда не имел дела с мускатом восемьдесят третьего года и не задумался выпить три бокала один за другим. Они тотчас же увели меня в переулки, где веяло оранжевое пламя и слышалась музыка [...]".

"Солнце отполировало отвесными своими лучами, вином и яблочным сидром рожу кучера Полита [...] веселые слезы катились по его лицу цвета кирпичной крови и вина. Я выпил еще бокал заветного муската. Раиса чокнулась со мной [...] Полит, хвативший сидра перед отъездом, спросил [...]: «А не позабавиться ли нам сегодня [...]?» [...] — «Я к вашим услугам, мсье Полит...». Раиса с хохотом упала на стол".

"Парень с девкой, музыки им не надо... Раиса протянула мне бокал. Это был пятый. — Mon vieux, за Мопассана... [...] Я потянулся к Раисе и поцеловал ее в губы [...] Ночь подложила под голодную мою юность бутылку муската восемьдесят третьего года и двадцать девять книг [Мопассана]".

"Я ушел из гранитного дома на Мойке в двенадцатом часу [...] Я был трезв и мог ступать по одной доске, но много лучше было шататься, и я раскачивался из стороны в сторону, распевая на только что выдуманном мною языке".

На винную нить оказываются нанизанными чуть ли не все основные мотивы рассказа. Прежде всего, вино служит неизбежным аккомпанементом соблазнения, подогревая героев как градусами своего собственного "оранжевого пламени", так и знойной энергией, перекачиваемой с его помощью из мопассановской новеллы. Последнему способствуют эффектные монтажные стыки ("... веселые слезы текли по *его* [Полита] лицу цвета кирпичной крови и вина. *Я* выпил еще бокал...") и вся богатая перекличка обрамляющей и вставной новелл по линии опьянения, которое тщательно ассоциировано с солнцем, музыкой, рискованными эротическими и денежными операциями и общим нарушением норм. Однако этой элементарной фабульной ролью, пусть на цитатной подкладке, дело не ограничивается.

В "Улице Данте" — рассказе, уже само название которого броско сочетает «уличность» с «литературностью»,

очередной мэтр-француз поучает бабелевского рассказчика: "Mon vieux [!], за тысячу лет нашей истории мы сделали женщину, обед и книгу" и учит его "обедать [...] в харчевне скотопромышленников и торговцев вином — против Halles aux vins"; вино и секс, а затем по ходу рассказа и смерть, настойчиво связываются с книгой.

В "Мопассане" первые же деньги, заработанные у Раисы (25 рублей)[1], претворяются в вино, а вино — в атаку на тело и дух Толстого, закутавшегося в "фуфайку из веры".

Ведется счет и бокалам, выпиваемым за работой над переводом мопассановского сюжета в жизнь. Сначала осушаются три бокала подряд (уж не по числу ли переводимых рассказов —

"Мисс Гарриэт", "Идиллия", "Признание"?), затем, под прямым, как мы видели, влиянием мсье Полита, к ним добавляется четвертый. Пятый, и решающий, уже не просто заимствуется у Мопассана, а прямо посвящается ему ("Mon vieux, за Мопассана"), и эта связь вина и книги еще раз суммируется во фразе, опять-таки богатой числительными и венчающей не только героев Бабеля друг с другом и с героями "Признания", но и "бутылку муската восемьдесят третьего года" с "двадцатью девятью" томами Мопассана[2]. Каков же смысл этой, выражаясь цитатно, "виноградной строчки", а по сути дела целой виноградной новеллы, искусно вплетенной в рассказ о любви, переводе и смерти?

Мандельштамовская формула — из стихотворения "К немецкой речи" [71, т. 1, с. 192-193], интересным образом перекликающегося с "Мопассаном" в ряде отношений. Ключевой образ возникает в седьмой из девяти строф:

"Чужая речь мне будет оболочкой,
И много прежде, чем я смел родиться,
Я буквой был, был виноградной строчкой,
Я книгой был, которая вам снится."

Но программная для Мандельштама — и Бабеля — "тоска по мировой культуре" заявляется в самом начале:

"Себя губя, себе противореча [...]
Мне хочется уйти из нашей речи
За все, чем я обязан ей бессрочно."

Открывающееся этой космополитической нотой стихотворение было напечатано в том же 1932 г., что и "Мопассан", и навеяно судьбой немецкого поэта Э. Х. Клейста (1715-1759), погибшего — подобно Мандельштаму, Мопассану и Бабелю — в возрасте сорока с лишним лет. Союз творчества, чужой речи, вина и смерти Мандельштам объявляет премудростью, которой следует поучиться "на Западе у чуждого семейства"[3]:

"И прямо со страницы альманаха [...]
Сбегали в гроб ступеньками, без страха,
Как в погребок за кружкой мозельвейна."

Виноградная метастрочка формируется монтажом вполне традиционных анакреонтических стихов Клейста, вынесенных в эпиграф:

"Freund! Versäume nicht zu leben:
Denn die Jahre fliehn,
Und es wird der Saft der Reben
Uns nicht lange glühn!"

(Друг! Не упусти (в суете) самое жизнь./ Ибо годы летят/ И сок винограда/ Недолго еще будет нас горячить!),

с биографическим фактом гибели поэта на войне[4]. Но это по сути то же самое, что делает Бабель с мопассановским "Признанием", возгоняя скабрезный сюжет до философского градуса путем соотнесения с предсмертной агонией самого автора.

Финальное равновесие *(Но ты живешь, и я с тобой спокоен)* Мандельштам обретает, воззвав к "Богу Нахтигалю" — поэтическому Соловью-Богослову Генриха Гейне[5]. Бабель тоже кончает на божественной, хотя и двусмысленной ноте, трактуя Мопассана как одного из своих квази-Иисусов[6]. При этом свой излюбленный карнавальный зигзаг он прочерчивает и в винном коде. Сначала вино уводит героя от принятых, в данном случае русских и христианских, ценностей ("захмелев, я стал бранить Толстого") к противоположным — иностранным и языческим (жизни по рецептам Полита и его автора). Но затем срабатывает парадоксальная бабелевская логика, ставящая рассказчика перед невероятным до кощунства явлением Христа в облике, так сказать, Мопассана à la Толстой[7].

Вино как таковое в финальном пассаже не фигурирует; в полном согласии с сакральной подоплекой сюжета оно там пресуществлено в кровь: "Достигнув славы, он перерезал себе на сороковом году жизни горло, истек кровью, но остался жив". Уравнение "вино = кровь" было заранее экспонировано в портрете Полита ("лицо цвета кирпичной крови и вина"), этого двойника Мопассана, избранного бабелевским героем в учителя жизни в первой, напоенной солнцем и вымыслом части рассказа. Так завершается операция "перевод": Мопассан претерпевает не только «транс-литературизацию» (на язык и почву русской словесности) и «ре-инкарнацию» (в жизни героев), но и «трансфигурацию» — в своего рода Платона Каратаева или отца Сергия.

Рассуждая о «вине» в родовых терминах, мы невольно упускаем из виду конкретность распиваемой марки — "муската восемьдесят третьего года". Дата повторяется еще дважды, и дважды мускат сопровождается эпитетом "заветный". Почему заветный и почему именно 1883 года? Фабульный смысл не составляет загадки — речь идет о дорогом (многолетней выдержки) вине, за распивание которого, да еще с голодранцем любовником, "муж убьет [Раису], когда узнает..." Однако «заветность» довольно прозрачно намекает не только на «запретность», но и на «ново-заветность», т. е. опять-таки на христоморфическую тему[8].

В том же направлении работает и датировка заветного напитка. В рассказе о Мопассане 1883 год естественно соотносится с хронологией жизни и творчества писателя, в которой он знаменует период расцвета. Так, именно в 1883 г. появилась первая из трех новелл, переводимых героем и Раисой, — "Мисс Гарриэт"[9]. Но еще более глубокий смысл этой трижды повторенной даты обнаружится, если учесть, в свете мистериальных коннотаций рассказа, что в 1883 г. Мопассану было тридцать три года — возраст распятого Христа. Тридцать три года в момент действия — "зимой шестнадцатого года" — исполняется также самой бутылке.

Литературным источником финальной, поистине кафкианской, метаморфозы заглавного героя становится не вымышленный, а почти документальный текст мопассанианы — картина предсмертных мучений писателя, открывающаяся герою за чтением, так сказать, евангелия от Мениаля[10]. Это пятое евангелие читается уже на трезвую голову (хотя, собственно, пять бокалов уже выпито), однако самый переход от опьянения к трезвости образует еще один слой виноградной новеллы.

На ночные улицы герой выходит от Раисы ("в двенадцатом часу" — опять магическое число) протрезвевшим, но продолжает изображать пьяного, предаваясь некому вдохновенному балету и глоссолалии. При этом он подвергается символической казни, предвещающей попытку Мопассана перерезать себе горло: "Мостовые отсекали ноги идущим по ним"[11]. В сущности, незаметным предвестием выхода в реальность сопровождалось уже первое знакомство с "мускатом восемьдесят третьего года": тогда он увел героя в метафорические "переулки, где веяло оранжевое пламя и музыка"; теперь переулки овеществляются в виде улиц, где грозные "чудовища ревели за кипящими стенами". Собственно, переход от вымысла к реальности был предопределен уже самим жизнетворческим разыгрыванием — поначалу сказочно счастливым — сюжета мопассановского "Признания" в будуаре пышнотелой издательниицы. (Кстати, мопассановским — из "Милого друга" — является и самый сюжет проникновения неизвестного молодого человека в высшие литературные и финансовые круги[12].)

Ритуальный танец без слов (во всяком случае, слов, поддающихся переводу на человеческий язык), исполняемый на ночной улице и напоминающий проходы мопассановских моряков по кварталам публичных домов[13], являет промежуточную ступень подражания героя Христу-Мопассану. Крестный путь ведет его

от подогретой мускатом и словесностью «игры всерьез» в маске Пана-Полита — через трезвый, но самозабвенно артистичный, адамический ночной балет — к леденящей (как и подобает "точке, поставленной вовремя") предгробовой пантомиме Мопассана на четвереньках. Немой физичности этого последнего вставного кадра соответствует физичность его финального восприятия на рамке: "Предвестие истины КОСНУЛОСЬ меня"[14].

2. Чаша на пире отцов

Постепенный отказ от вина (хотя бы в форме претворения его в кровь) происходит вопреки принципиальной дерзости героя, покушающегося на символическое содержимое мопассановских погребов и вещественное — кладовых дома Бендерских. Эта «агрессивность» отличает бабелевского лирического героя, например, от мандельштамовского, готового признать, что он *лишился и чаши на пире отцов,/ И веселья, и чести своей* (1931 [71, т. 1, с. 171]), или двусмысленно заявить: *Я пью, но еще не придумал...* какое именно из воображаемых иностранных вин (с. 174; см. Жолковский [47]). Как бы там ни было, утрата вина совершается, закономерно вторя перипетиям бабелевской мистерии на многих уровнях.

Одним из цитатных секретов рассказа является использование мопассановского "Доктора Ираклия Глосса"[15]. Негласное присутствие этой повести тайно снабжает финальную позу Мопассана на четвереньках как мопассановской, так и ветхозаветной глоссой. Обе аллюзии интересны не только сами по себе, но и в контексте бабелевского балансирования между документальностью и вымыслом и между христианством и иудаизмом. Стержневую роль играют они и в винном сюжете.

Помешательство д-ра Глосса на метампсихозе и родстве с животным миром приводит к тому, что он становится на четвереньки, ест с животными и совершенно отчуждается от людей. Этот кульминационный пассаж (в конце гл. 23) подготовлен множеством предвестий, но только в нем тема, наконец, формулируется со всей ясностью и оснащается упоминанием о Навуходоносоре, т. е. отсылает к Книге пророка Даниила. Бабель аналогичную отсылку опускает, но для его "Мопассана" эта книга едва ли не более релевантна, чем для мопассановского "Глосса".

Начать с того, что Книга Даниила изобилует литературными аллюзиями (Тальмон [114, с. 346]). Она также сочетает претензии на историческую подлинность первых шести глав с пророческим тоном в последующих[16]. По типу авторской позы она при-

надлежит к категории так называемых "плагиатов наоборот" (inverted plagiarisms): написанная много позднее описываемых событий, она замалчивает имя сочинителя, как бы приписывая авторство своему (по-видимому, мифическому) герою, с точки зрения, а иногда и от лица которого (в гл. 8-12) ведется повествование [114, с. 346]. Наконец, в Книге Даниила охотно используется структурная формула 3 + 1, вообще частая в Библии, особенно в так называемых книгах библейской премудрости (Притчах, Числах и др. [114, с. 347-349]).

Параллели с бабелевским рассказом, — полным интертекстуальных и словесных игр, стоящим на стыке вымысла, документальности и визионерства, озаглавленным именем писателя-предшественника ("Книга Мопассана"?)[17] и построенным на опровержении трех новелл одним биографическим фрагментом, — очевидны. Нетрудно убедиться и в тематической привлекательности для Бабеля Книги Даниила.

Хотя животная аватара Навуходоносора наступает лишь в гл. 4, Книга Даниила с самого начала читается как захватывающий подтекст к "Мопассану".

Глава 1. Вавилонский царь Навуходоносор осаждает Иерусалим и забирает в качестве добычи "часть сосудов Дома Божия" и отборную группу еврейских отроков. Им назначают пищу с царского стола и дают халдейские имена, в частности, Даниила нарекают Валтасаром. Даниил решает не оскверняться царской едой и выговаривает право держаться заведомо кошерной вегетарианской диеты.

Глава 2. Навуходоносор тщетно требует от халдейских мудрецов разгадать его сон. Под страхом казни они находят Даниила, вызывающегося с Божьей помощью разрешить задачу. Он угадывает и истолковывает царский сон. Колосс из драгоценных металлов, но на глиняных ногах, разбиваемых сорвавшимся с горы камнем, предрекает грядущее разрушение Вавилонского царства. Навуходоносор награждает и возвышает Даниила.

Глава 3. Навуходоносор возводит золотой истукан для всеобщего поклонения. Трое иудейских отроков отказываются подчиниться, ввергаются в печь, спасены ангелом Божиим и снова возвышены Навуходоносором, благословляющим Бога.

Глава 4. Царь призывает Даниила истолковать очередной сон — о дереве до неба, полном птиц, животных и плодов, которое срубает некто Святый, оставляя лишь корни и заменяя человеческое сердце дерева звериным. Даниил объясняет, что дерево — это сам Навуходоносор в его величии, которого он будет лишен, превращенный в животное. "И отлучен он был от людей, ел траву, как вол, и орошалось тело его росою небесною, так что волосы у него выросли, как у льва, и когти у него, — как у птицы". После семилетнего искуса Навуходоносор славит иудейского Бога, и царство возвращается ему.

Переклички бабелевского "Мопассана" с этими главами

Книги Даниила многочисленны и красноречивы. Начать с фамилии автора (ее древнееврейский смысл — «Ворота Бога» — Бабель в своих ранних публикациях акцентировал, подписываясь «Баб-эль»), которая сродни, а возможно, и тождественна топониму месту действия в Книге Даниила — Вавилону. Далее, исследователи относят Книгу Даниила к библейскому жанру "романа диаспоры" (Diaspora Novel [114, с. 353]), отмечая в ней типовой сюжет возвышения сироты-еврея при дворе языческого властелина. Этим она могла быть особенно близка Бабелю, постоянно разрабатывавшему тему поисков отца вне родительского дома и города, а часто и еврея-чужака в среде гоев. Именно такова роль рассказчика "Мопассана" в петербургском "дворце" Бендерских, выкрестов[18], помешанных на золоте и успехе. Роль эта, типично еврейская (со времен Даниила, Мордехая, Иосифа и до наших дней), состоит в двояком интеллектуальном обслуживании чужого истеблишмента: «техническом» — интерпретаторском (если угодно, переводческом) и «духовном» — миссионерско-пророческом.

По ходу первых четырех глав Даниил дважды истолковывает сны Навуходоносора, и трижды тот вынужден смириться перед истинным Богом. Сам Даниил служит Богу верой и правдой, благодаря чему и выходит победителем из всех испытаний. Еще интереснее, что в какой-то мере справляется с испытаниями и Навуходоносор, обнаруживающий редкую для могущественного языческого царя открытость новому религиозному опыту.

По сравнению с богобоязненностью Даниила, поведение бабелевского рассказчика предстает крайне двусмысленным. Во всем, начиная с еды, он сочетает насмешки над неправедным богатством с беззастенчивым и радостным присвоением оного ("С этих пор я всякое утро завтракал у Бендерских...")[19]. В своей редакторской деятельности он опять-таки не ограничивается отведенными ему «техническими» обязанностями, с успехом посягая на жену хозяина. Последнее противопоставляет его еще одному (помимо Даниила) прото-христианскому герою библейского "романа диаспоры" — Иосифу, который отвергает авансы Потифаровой жены.

Уроки мастерства, даваемые героем Раисе, отмечены аналогичной агрессивностью и тоже далеки от святости. Все это не удивительно, если учесть, что и его кумиру Мопассану предстоит явиться в образе поверженного халдейского царя. В результате, бабелевский "Гюи де Мопассан" оказывается Книгой Даниила, написанной, так сказать, с точки зрения Навуходоносора

или, по крайней мере, Даниила и Навуходоносора одновременно. Не забудем, что сюжет, завязывающийся на фоне плюшевых медведей (своего рода тотема Бендерских) и развивающийся по рецептам г-на Дюруа, кончается самопроекцией рассказчика в звероподобного Мопассана. Амбивалентность этих параллелей усилится и неожиданно прояснится, если мы продолжим чтение Книги Даниила и обратимся к ее знаменитой пятой главе, упоминаемой, кстати, и в "Докторе Глоссе"[20].

Глава 5. Валтасар пирует и, "вкусив вина", велит принести сосуды, похищенные его отцом Навуходоносором из Иерусалимского храма. Царь и его сотрапезники пьют из этих сосудов и славят своих богов, когда вдруг возникшие "персты руки человеческой" выводят на стене чертога загадочные письмена. "Тогда царь изменился в лице своем; мысли его смутили его, связи чресл его ослабели, и колена его стали биться одно об другое".

Царские мудрецы неспособны прочитать написанное, и царица советует призвать Даниила. Отказавшись от предлагаемых наград, тот напоминает Валтасару о зверином искусе и смирении Навуходоносора Богом, обличает его собственную гордыню, усугубленную употреблением сосудов из Дома Божия, и переводит начертанное: МЕНЕ, ТЕКЕЛ, ПЕРЕС значит, что правление Валтасара исчислено (ему положен предел), взвешено (и найдено легким) и разделено (между мидянами и персами). "В ту же самую ночь Валтасар, царь халдейский, был убит. И Дарий Мидянин принял царство."

Здесь продолжает развиваться тема наказания языческого царя за его гордыню, причем снова конспективно проходит животная аватара Навуходоносора. Телесность кары, постигающей Навуходоносора (а в дальнейшем Мопассана), акцентируется и применительно к Валтасару, проявляясь в "ослабении" — при виде письмен на стене — его колен и чресел. Бросаются в глаза и новые вариации на эту знакомую тему, имеющие прямое отношение к бабелевскому "Мопассану".

Прежде всего, до предельной четкости доводится «переводческий» характер функций, выполняемых Даниилом при дворе. На этот раз он интерпретирует уже не сны, а письменный текст, т. е. выступает именно в роли переводчика с иностранного языка, — той же, что и рассказчик "Мопассана"[21]. Сходство подкрепляется новой деталью: переводчика призывают по инициативе жены царя, так сказать, "Раисы"[22]. К тому же, в pendant к переводимому Даниилом коммюнике, единственным законченным предложением на французском языке, да еще и снабженным русской глоссой непосредственно в тексте "Мопассана" (а не в сноске, как в других случаях), является роковая запись о превращении Мопассана в животное. Наконец, в обоих случаях

за письменным диагнозом следует скорая гибель «пациента» — Валтасара/Мопассана.

Аналогия, конечно, не полная, ибо бабелевский рассказчик приглашается переводить беллетристику Мопассана, а не его подлинный "скорбный лист", появляющийся в виде цитаты из Мениаля в кульминации рассказа и в этом смысле более подобный иноязычной надписи на стене валтасарова дворца. Но бабелевский текст вообще налагается на библейский сюжет лишь приблизительно. Интересная неопределенность вносится пятой главой в вопрос, с кем же отождествлять рассказчика — с Даниилом как интерпретатором? с Навуходоносором как alter ego Мопассана и, значит, его подражателя? или с Валтасаром как адресатом божественного предупреждения?

Прежде чем заняться этой проблемой, обратим внимание на форму, которую в пятой главе, в отличие от предыдущих, принимает кощунствснная гордыня вавилонского царя. Последней каплей, переполняющей чашу терпения Господа, после чего Он кладет предел халдейскому царству, становится вкушение Валтасаром и его гостями вина из священных сосудов, похищенных из Иерусалимского храма, т. е. Дома Бога. Собственно говоря, с захвата сосудов (вместе с пленением отроков, в том числе Даниила) и начинается вся книга, но лишь теперь ружью, наконец, дано выстрелить.

Применительно к тексту Бабеля все это нагружает заветный мускат восемьдесят третьего года, — приносимый Раисой, выпиваемый будущими любовниками бокал за бокалом и приобщающий героя к Мопассану, — тяжкими сакральными коннотациями. Бабелевский рассказчик оказывается в роли не только и не столько Даниила, категорически отвергающего соблазны царского стола, сколько пирующего язычника, осквернителя священных сосудов, т. е. Валтасара. Это соответствует принципиальному идолопоклонству героя, нацеленного на подражание Мопассану-Навуходоносору. Впрочем, даже и в случае поклонения истинному Богу (т. е., при недвусмысленной канонизации Мопассана) похищение его сосудов носило бы святотатственный, и уж во всяком случае, трансгрессивный характер. Но трансгрессия, в любых ее вариантах, и есть то, чего ищет Бабель.

Так ли уж беспрецедентно, однако, гибридное скрещивание Даниила с его вавилонскими хозяевами, предпринятое в "Мопассане"? Отталкиваясь от традиции, Бабель, как правило, всегда остается в поле ее тяготения. Так и на этот раз, снижая и развращая своего автобиографического героя, но тем самым заряжая

его нечестивой энергией языческой стихии, Бабель уподобляется дьяволу, цитирующему Библию. Последняя, как всегда, дает к этому достаточный повод.

Еще в первой главе мельком упоминалось о переименовании Даниила в Валтасара. Теперь этот мотив знаменательным образом повторяется:

> **"Царица [...] сказала: «[... В] Даниилe, которого [Навуходоносор] переименовал Валтасаром, оказались высокий дух, ведение и разум [...] Итак, пусть призовут Даниила»".**

Двойничество еврейского пророка с халдейским царем ни разу не формулируется прямо, но дается в упор. На фоне вербального и цифрового символизма Ветхого Завета и сго постоянных анаграмм[23] совпадение имен не может быть лишено значения. Трудно предположить также, чтобы Бабель, — прекрасно знавший Талмуд, обожавший словесную игру, а главное, постоянно интересовавшийся точками схождения между творчеством и властью (где начинается полиция и где кончается Беня?), — прошел мимо подвернувшейся возможности увидеть в Данииле названого сына Навуходоносора и брата/двойника Валтасара[24].

Помещая своего героя на амбивалентном перекрестке между правоверным Даниилом и неправедными властителями (Навуходоносором, Валтасаром) и подменяя божественную инстанцию человеческой, слишком человеческой — мопассановской, Бабель действует в ницшеанском духе[25]. Если Бог умер, он устраняется из сюжета, и все дальнейшие перипетии борьбы, падений и канонизаций происходят на несовершенном человеческом, точнее, писательском, материале. Большие надежды поэтому возлагаются на Слово. На пиру Валтасара слово, как водится, остается с Богом и, сообщаемое через его верного слугу Даниила, оказывается выше земной власти царей. В бабелевском рассказе словом самочинно распоряжаются претенденты в сверхчеловеки — чародей Мопассан и его ученик. С помощью магического слова, похищенного у учителя, ученик добивается власти над жизнью, но тут обоих постигает бессловесность.

Весь этот типично бабелевский сплав ветхозаветных, христианских, мопассановских и ницшеанских мотивов, одновременно кощунственный и сакральный, эффектно проведен в винном коде. Видимую часть айсберга составляет вкушение муската восемьдесят третьего года, знаменующее приобщение к телу, букве и духу Мопассана. Однако в согласии с общим движением сюжета от гедонистического подражания Мопассану-беллетристу к осмыслению трагической вести о его жизни и смерти проступает

сокровенный смысл мускатной оргии: похищение священных сосудов чревато роковыми последствиями. Впрочем, концовка вставной новеллы поливалентна: Мопассан финала — это и наказанный Навуходоносор, и новый Христос, и воплощение идеального — адамического, животного — единения с миром. А концовка обрамляющего повествования даже не столько поливалентна, сколько загадочна в своей профетической непроницаемости, характерной для Даниила[26] и других библейских пророков.

3. Короны, кроны и корни

В формуле "обед, женщина и книга" обед включает не только питье, но и еду. Священная книга жизни связывает законы пола с диетическими предписаниями. Даниил строго соблюдает кашрут, гарантируя его тем, что ограничивается растительной пищей (не нуждающейся в кошерном приготовлении). Напротив, сексуальные и иные подвиги бабелевского героя (в "Мопассане", "Справке" и других рассказах) сопровождаются как возлияниями, так и обильной едой.

Соответствующие формы принимает и наказание. Навуходоносор принуждается питаться травой (в "Д-ре Глоссе" вегетарианская тема является центральной), а Мопассан — пожирать собственные экскременты. Обе епитимьи напоминают о Толстом: первая — о его программном вегетарианстве, вторая — о развратнике Нехлюдове, которого Бог-хозяин, как щенка, тычет носом в нагаженное (см. гл. 2). Эта дополнительная немая перекличка с Толстым согласуется с перипетиями заявленной в "Мопассане" темы толстовского "страха", сначала запальчиво отвергаемого героем, затем долгое время игнорируемого и вновь заявляющего свои права в финале[27].

У позднего Толстого (в свое время неутомимого любовника[28]) религиозное обращение и отказ от мясной пищи шли рука об руку с проповедью полового воздержания вплоть до безбрачия. В нотациях о смертности, которые он читает тени угасающего Мопассана, слышна личная нота ("сам слабеешь [...], разлагаешься"; подробнее см. в гл. 2). В Книге Даниила кастрацией караются Навуходоносор, превращаемый в вола, т. е. холощеного быка[29], и Валтасар, чресла и колени которого поражает слабость. Эта мера наказания тем уместнее, что в древнеближневосточных религиях одним из верховных божеств и символом плодородия был бык. Более того, имя бога Бела (Баала, Ваала), изображавшегося в виде человека с головой быка, входит в со-

став имени Валтасар, означающего "да сохранит [укрепит] Бел царя"[30].

Со своей стороны, Мопассан, кончающий позой Навуходоносора, был известен при жизни как "молодой породистый бык", гордый своей половой мощью; его называли также "гурманом жизни" (Душен [43, с. 17], Игнотус [60, с. 95]). Бабель, явно интересовавшийся биографией своего кумира, мог обратить внимание на выигрышность метаморфозы «бык — вол», но в таком случае он оставил ее в подтексте. Одним из ее следов, возможно, является упоминание о выпадении у Мопассана волос, усугубляющее намек на финальную импотенцию кумира.

Навуходоносор в гл. 4 Книги Даниила, напротив, обрастает шерстью, что, впрочем, тоже означает — в присущем ему культурном коде — аскезу. В любом случае, говоря о животно-растительной аватаре как наказании, мы упрощаем картину, сводя ее к морализму внещней фабулы. На мифологическом уровне превращение царя на семь тощих лет в вола, прозябающего у корней срубленного дерева, т. е. его метаморфоза в негативный вариант того мирового дерева, в кроне которого гнездилось все живое, означает не что иное, как архетипическое умирание бога плодородия, стоящего у колыбели всех религий, включая иудейство и христианство. При всем морализаторском пыле Толстого такова же глубинная суть его сюжетов. Спуск в природу — будь то животную, как в "Холстомере", истории мерина (!), или растительную, как в "Трех смертях", где лучше всех умирает срубленное дерево, — мыслится не как наказание, а как самоотдача и единение с мировым круговоротом (останки лошади и дерева используются людьми и природой).

Шутовскую версию такого круговорота являют пифагорейские игры д-ра Глосса в метампсихоз, по поводу которых комментатор Мопассана Л. Форестье замечает, что Мопассан "отдает идиоту свои любимые идеи"[31]. У Мопассана есть также рассказ "Развод" ("Un cas de divorce"; 1886), где муж оставляет жену ради своего гарема "чистых" любовниц — цветочной оранжереи. Рассказ не прошел мимо внимания Толстого; в своем "Предисловии" тот одобрительно отозвался о нем как о "последнем выражении всего" [121, с. 288].

Таким образом, таинственная кривая бабелевской прямой[32], ведущая к обожествлению Мопассана сначала через восторг подражания, а затем ужас сострадания, следует общим силовым линиям мифологического мышления. Они едины для древних религий, Мопассана, Толстого, да и других текстов самого Бабеля,

где в смертельных ритуальных объятиях на зеленом лугу жизни сплетаются казаки, женщины, кони, гуси и сиротливый, близорукий, "паршивенький", но неукротимый в своем élan vital книгочей-рассказчик. В этом смысле Бабель имел бы полное право выделять в своей сигнатуре не только «ЭЛЬ», но и «БЕЛЬ», — возводя себя как к Богу Ветхого Завета, так и к его вавилонскому антитезису (а заодно и к мопассановскому "Bel Ami").

Глава 5
МЕЖДУ ДОСТОЕВСКИМ И РУССО

1. Справка из подполья

Исаак Эммануилович и Федор Михайлович. Бабель явно относил Достоевского к той безрадостной российской традиции, которая нуждалась в переливании крови из более солнечных источников. Вот как он писал о нем в очерке "Одесса" (1916):

> "У Достоевского можно почувствовать неровную и серую мостовую, по которой Карамазов идет к трактиру, таинственный и тяжелый туман Петербурга. Серые дороги и покров тумана придушили людей, придушивши — забавно и ужасно исковеркали, породили чад и мрак страстей, заставили метаться в столь обычной человеческой суете" [10, т. 1, с. 64].

Отдавая должное цепкому глазу классика, Бабель явно не разделяет его тематических идиосинкразий. Значит ли это, что Достоевский для него вообще не релевантен? В работах о Бабеле Достоевский упоминается относительно редко. Фрейдин отмечает "Иисусов грех" (1921) как "уморительно анти-достоевский текст" [133, с. 1905][1].

Более основательное влияние Достоевского находит у Бабеля Джеймс Фейлен [128].

> В отсутствии у рассказчика "Смерти Долгушова" (1923) и "Чесников" (1924) "простейшего из умений — уменья убить человека" он усматривает "эхо колебаний Раскольникова" (с. 147), а в "Письме" (1923) — "мрачный колорит «достоевской» драмы, вечного [...] конфликта между отцом и сыновьями" (с. 189); имеются в виду, конечно, "Братья Карамазовы"[2]. Вообще, согласно Фейлену, "мир героев Бабеля, агрессивных [...] мучителей, с одной стороны, и пассивных мучеников, с другой, предстает поразительно «достоевским»" (с. 133), и этому миру хорошо соответствует "интеллигентный рассказчик [«Конармии»] — типичный персонаж из Достоевского" (с. 134).

Фейлен несколько преувеличивает, приписывая Бабелю стопроцентную серьезность и не отдавая должного той фарсовой возгонке, которой неизменно подвергается у него русская литературная традиция. Полушутовское переключение «достоевско-

го» сюжета из сферы "придушенной человеческой суеты" в мир праздничной игры налицо и в "Справке"/"Гонораре", хотя Достоевский там, в отличие от Толстого, ни прямо, ни косвенно не фигурирует и вообще как будто не при чем. Тем не менее, рассказ о любви к проститутке естественно соотносится с аналогичными коллизиями, изобилующими у Достоевского, например, в "Преступлении и наказании" или "Записках из подполья". "Записки", особенно их вторая часть, "По поводу мокрого снега", ближе к Бабелю — в отношении как жанра (это рассказ), так и сюжета (в отличие от Раскольникова, герой "Записок" имеет дело с проституткой именно в плане ее профессии).

"Записки из подполья" — один из наиболее влиятельных текстов Достоевского. Литературному потомству "Записок" посвящена специальная книга (Джэксон [40]), а еще ряд их позднейших отзвуков (преимущественно западных) приложен к новейшему комментированному изданию повести на английском языке (Достоевский [42]). Однако реальный круг потомков всегда шире любой антологии[3]. Так, "Справка", никогда в подобную связь не ставившаяся, тоже оказывается вышедшей из достоевского подполья — и далеко не только в общем смысле опоры на топос «спасения проститутки».

Что Бабель "Записки из подполья" знал и ценил, неожиданным образом видно из рассказа "В подвале" (1929-1931). Дело не только в заглавии ("из подполья" ⟶ "в подвал[е]"), но и в первой фразе: "Я был лживый мальчик", напоминающей знаменитое начало "Записок": "Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек". Сходный зачин есть и в "Сне смешного человека" (1877) ("Я смешной человек..."), но Бабелю опять-таки ближе "Записки" — и по сюжету, и по роли металитературной темы. Тема эта важна для Бабеля вообще и особенно для рассказа "В подвале", где она прямо задается следующей же фразой: "Я был лживый мальчик. *Это происходило от чтения*" [10, т. 2, с. 179]. Как мы увидим, оригинальный поворот в трактовке «книжной» темы составляет суть интертекстуального хода от "Записок" к "Справке". Мы начнем с соотношения между "Записками" и ее «чернышевским» фоном, чтобы затем перейти к соотношению между "Справкой" и "Записками".

Что Достоевский делает с Чернышевским. "Записки из подполья" (1864) были написаны как бы в ответ на "Что делать?" Чернышевского (1863), в частности, на намеченный там сценарий спасения проститутки — Насти Крюковой [141].

Студент-медик Кирсанов, один из "новых людей", знакомится с уличной девкой Настей, между ними возникает симпатия, но он отказывается от ее услуг, диагностирует у нее чахотку и побуждает ее бросить пьянство и вообще переменить образ жизни. Он дает ей денег, которые позволяют ей расплатиться с хозяйкой и сначала ограничить круг своих клиентов несколькими приятными ей мужчинами, а затем вообще оставить проституцию и вступить в любовное сожительство с Кирсановым.

В дальнейшем, ввиду открывшегося туберкулезного процесса (делающего, по медицинским понятиям того времени, половую жизнь смертельно опасной), она расстается с Кирсановым, затем участвует в кооперативном движении Веры Павловны, благодаря чему случайно снова встречается с Кирсановым. Они проводят вместе ее последние месяцы, и она умирает, тем самым освобождая его для брака с давно любимой им Верой Павловной.

Как это было типично для литературы XIX века, Чернышевский, при всей радикальности установки на реинтеграцию проститутки в социум, предпочел отделаться от Насти Крюковой с помощью неизлечимой болезни и сосредоточиться на более успешной судьбе ее «порядочного» двойника — Веры Павловны[4]. Однако моральное спасение Насти он все же довел до конца, вполне в духе некрасовской формулы о вхождении падшей женщины в дом ее избавителя в роли "полной хозяйки"[5]. Именно этот программный сценарий Достоевский и подверг последовательному подрыву во второй части "Записок" [41].

Кульминация "Мокрого снега", да и всей повести, наступающая в гл. 6-10, близко следует истории Насти.

Главы 6-7. В публичном доме герой знакомится со "свежей" проституткой Лизой[6]. Воспользовавшись ее сексуальными услугами, он читает ей лекцию об ужасах ее положения (торговля собой, унижения, эксплуатация со стороны хозяйки и сутенера, побои, неизбежная болезнь и жалкая смерть) и сравнительных достоинствах семейной жизни. Герой намекает, что, будь она честной девушкой, он мог бы и влюбиться в нее. Потрясенная, она говорит, что ей бы только расплатиться с хозяйкой. Он дает ей свой адрес, она обещает придти и показывает письмо с объяснением в любви от "медицинского студента".

Главы 8-10. Вернувшись домой, герой жалеет, что пригласил ее, стесняясь своего жалкого быта. Лиза приходит в самый неподходящий момент и сообщает, что хочет "оттуда совсем выйти" (с. 173). Он отказывается ей помочь, ссылаясь на бедность, что вызывает у нее взрыв сострадания и любви. "Через четверть часа" (т. е. после опущенной любовной сцены) она понимает, что он не любит ее, начинает прощаться, он сует ей пять рублей, но по ее уходе обнаруживает деньги на столе. После минутного колебания герой решает, что статус кво устраивает его.

Мы сознательно выписали лишь те аспекты сюжета, которые вплотную прилегают к костяку сценария из "Что делать?", хотя бы и со знаком минус. В таком пересказе провал «спасения» объясняется бедностью и беспомощностью героя, который, если вос-

пользоваться лейтмотивным выражением из "Скверного анекдота" (1862), "не выдерживает" взятых на себя радикальных обязательств. Однако демонстрацией подобной несостоятельности критика «спасения по-чернышевски» в "Записках" далеко не исчерпывается.

Чисто негативная, в духе лишних людей, эмоциональная «вялость» была характерна для самого Чернышевского и нашла отражение в его кодексе разумного эгоизма. Достоевский не только верно нащупал эту связь "новых людей" с поколением сороковых годов, но и выявил в них — и типизировал в своем подпольном человеке — целый комплекс более «сильных» и зловещих черт[7]. Перескажем поэтому сюжет второй части "Записок" еще раз, акцентируя ранее выпущенные мотивы.

Глава 6. Герой привирает о смерти другой несчастной девки, злится, что Лиза не очень ему верит, и для убедительности расписывает ей идеальную жизнь в родительском доме и замужем. Свое посещение публичного дома он называет "безобразием" и объясняет тем, что вырос вне семьи и потому стал "бесчувственным".

Увлеченный "игрой", он нарочно подбавляет сентиментальности — "плутовство" у него "уживается с чувством" (с. 156). Его фантазии о том, как в роли идеального отца он из ревности не отдал бы дочь замуж, вырывают у Лизы признание, что ее чуть ли не "продали" родители ("Картинками [...] тебя надо", — подумал я про себя"; с. 158). Лиза растрогана, но, скрывая это, говорит: "что-то вы точно как по книге" (с. 159), и его охватывает злоба ("Постой же, — подумал я"; с. 159).

Глава 7. Герой еще больше упирает на драму продажности и цинизм сутенеров, "обкрадывающих" подопечных девок. Он впадает в пафос и в то же время наблюдает за собственной "игрой" и за душевным переворотом, производимым ею в Лизе. Он сознает, что ведет себя "книжно", но решает, что тем лучше.

Глава 8. Дома он злится на Лизу за легкость, с которой его дешевая идиллия подействовала на нее. Он то думает отговорить ее от прихода, то мечтает, со ссылками на Жорж Санд и Некрасова, о том, как спасет ее.

Глава 9. Лиза застает его в момент поединка воль со слугой, и он решает "что она дорого [...] *за все это* заплатит" (с. 171). Он жалуется, "представляется", злится — "на себя, но, разумеется, достаться должно было ей" (с. 172), и спрашивает, "зачем она пришла", неужели из-за его "жалких" слов?

Он объявляет, что смеялся над ней: "Меня унизили, я хотел тебя унизить [...] «Спасать»! [...] Да я, может, сам тебя хуже [...] Власти, власти мне было надо [...], игры [...], слез твоих [...] И того, в чем теперь тебе признаюсь, тоже никогда *тебе* не прощу" (с. 173-174). Однако Лиза чувствует, "что [он] сам несчастлив" (с. 174), и бросается к нему в объятия.

Герой осознает, что "роли [...] переменились, что героиня теперь она, а я точно такое же униженное и раздавленное создание, каким она была передо мной". Он завидует ей, ибо "без власти и тиранства [...] не мо[жет]

прожить" (с. 175). В нем вспыхивает "чувство господства и обладания", и со смесью страсти и мести он принимается обнимать ее; "она восторженно и горячо" отдается ему (с. 175).

Глава 10. После любовного акта оба понимают, что он не может любить ее, — "«живая жизнь» с непривычки придавила" его (с. 176). Деньги ей он сует "со злости", из "головной, нарочно подсочиненной, *книжной* жестокости" (с. 177). Он заключает, что "без книжки мы теряемся [...] даже и человеками-то быть тяготимся [...] с настоящим, *собственным* телом и кровью [..., а] норовим быть какими-то небывалыми *общечеловеками*" (с. 178-179).

Набор черт, инкриминируемых в "Записках" горе-избавителю, состоит, таким образом, в следующем. Герой не просто слаб, но еще и жесток; он полон злобы на героиню, жаждет тиранствовать над ней, а убедившись в ее превосходстве, завидует ей. Он не просто "бесчувственен"[8], а всецело поглощен собой и все время спекулирует на собственных проблемах, оправдывая ими свою ненадежность. Он не просто руководствуется радикальными идеями «спасения», но в буквальном смысле слова мыслит, чувствует и живет по книгам. В попытках произвести впечатление на героиню он не только пускается в фантазии, но и сознательно прибегает ко лжи[9].

На пересечении всех этих качеств — слабохарактерности, книжности и дешевого сочинительства, с одной стороны, и эгоцентризма, озлобленности и тиранства, с другой, — и возникает специфическая "игра" подпольного человека. Она в концентрированном виде воплощает революционное манипуляторство Чернышевского и его героев, заквашенное на водевильных интригах (см. Прим. 7), и предвосхищает еще более острую гиперболизацию этого комплекса в фигурах Великого инквизитора и Петра Верховенского. А в далекой перспективе (которая понадобится нам для разговора о Бабеле) эта «художественная игра в жизнь» являет прообраз той «ницшеанской» воли к совмещению эстетической и политической власти, которым в разных пропорциях и с различными последствиями отмечен целый спектр движений XX века — от символизма и авангардизма до сталинизма[10].

Мотивы «спасения» и «литературности» входят в общую парадигму топоса проститутки, причем спасение часто вдохновляется книжными идеями (заимствуемыми из Некрасова и Чернышевского), питается и сопровождается вымыслом, а затем проваливается ввиду несостоятельности избавителя. Оригинальная особенность "Записок из подполья", — сохранившаяся за ними несмотря на их положение у истоков топоса и влияние, оказанное ими на его последующую разработку, — состоит в

пророческом «провокационно-игровом» сплаве названных мотивов. При этом Достоевский недвусмысленно осуждает «игру» своего подпольного человека, противопоставляя ей «живую жизнь» в лице «сильной русской женщины», образ которой подновлен путем риторического снижения до проституции, но остается романтически возвышенным по своей сути. Успешно полемизируя с Чернышевским, Достоевский во многом, хотя и на более высоком художественном уровне, продолжает держаться его принципов: прекрасное есть жизнь, женщина выше мужчины, и она перехватывает у него «авторскую» роль.

Итак, Достоевский с большой последовательностью подрывает одни традиционные мифологемы, но остается в плену у других. Это наблюдение, в общем виде достаточно тривиальное, уместно здесь потому, что Бабель берет практически тот же сюжет и опять выворачивает его наизнанку. Казалось бы, тем самым он должен вернуться обратно к Чернышевскому, но, как мы увидим, делает шаг в неком новом направлении.

"Чего делают" у Бабеля. В конце гл. 7 "Мокрого снега" герой возвращается от Лизы под впечатлением письма влюбленного в нее студента.

> "Я прошел всю дорогу пешком, несмотря на то, что мокрый снег все еще валил хлопьями. Я был измучен, раздавлен, в недоумении. Но истина уже сверкала из-за недоумения. Гадкая истина!" (с. 163).

В контексте занимающих нас сопоставлений трудно не увидеть здесь прообраз концовки "Мопассана":

> Вернувшись от Раисы по улицам, где "валами ходили пары тумана", герой читает биографию Мопассана. "Я дочитал книгу до конца [...]. Туман подошел к окну и скрыл вселенную [...] Предвестие истины коснулось меня".

Учитывая высказывание Бабеля о типовом пейзаже Достоевского как о "покрове тумана", здесь представленного "мокрым снегом", перекличка двух концовок выступает особенно четко[11]. До какой-то степени общим является и смысл открывающейся "истины": в обоих случаях герой приходит к осознанию трудности предпринятой им ницшеанско-жизнетворческой "игры" и ограниченности собственных сил. В "Справке", однако, разыгран более оптимистический вариант того же сюжета — "игра" увенчивается успехом.

Говоря в самых общих чертах, Бабель реабилитирует творческие претензии человека из подполья. Его рассказчик тоже сознает, что действует "по книжке" и лжет, и тоже стремится своими выдумками произвести на слушательницу-проститутку

максимальное впечатление. Замечая, что ее доверие пошатнулось, он тоже усиливает сентиментальную риторичность рассказа: "чтобы поправиться — я вдвинул астму в желтую грудь старика" (ср. "Картинками тебя надо..."). И он тоже понимает, что чем банальнее его рассказ, тем лучше: "Женщина всему поверила, услышав о векселях".

В обоих случаях герою важнее всего реакция слушательницы. Подпольный человек признается, что добивался слез и истерики Лизы, бабелевский рассказчик всю свою стратегию соблазнения основывает на успехе рассказывания. А из авторских признаний самого Бабеля в беседе "О творческом пути писателя" видно, что взаимоотношения рассказчика с Верой являют слегка пародийный вариант бабелевской стратегии по отношению к читателю:

> "[Х]орошо рассказ читать только очень умной женщине, потому что эта самая половина рода человеческого в хороших своих экземплярах обладает иногда абсолютным вкусом [...] Причем, если я выбрал себе читателя, то тут я думаю о том, как мне обмануть, оглушить этого умного читателя [...] оглушить до бесчувствия" [10, т. 2, с. 404].

Именно такого эффекта достигает рассказчик "Справки", доведя Веру до ее «читательской реакции» — шепотом повторяемых слов: "Чего делают [...] боже, чего делают".

Интересно, что и у Достоевского, и у Бабеля успех воздействия выражается через перемену в зрительных реакциях. Сначала взгляд женщины равнодушен:

> "Вдруг рядом со мной я увидел два открытые глаза, любопытно и упорно меня рассматривавшие. Взгляд был холодно-безучастный..." (с. 152) —"В постели, слепо уставившись на меня расплывшимися сосками, лежала большая женщина с опавшими плечами" ("Справка").

Но затем герой справляется с задачей перевернуть душу слушательницы, и она смотрит на него уже по-иному:

> "Взгляд теперь ее был просящий, мягкий, а вместе с тем доверчивый, ласковый, робкий" (с. 163.) — "Раскрыв влажные веки, [соски] толкались, как телята. Вера сверху смотрела на меня" ("Гонорар").

Творческая «игра» в обоих случаях ведется наполовину всерьез — рассказчик сам начинает верить своим выдумкам и впадает в неменьший экстаз, чем слушательница:

> "Я вошел в пафос до того, что у меня самого горловая спазма приготовлялась..." (с. 161). — "Жалость к себе разрывала мне сердце, гибель казалась неотвратимой" ("Справка").

Горловой спазмы бабелевский рассказчик не испытывает, зато щедро вдвигает астму и сиплый свист удушья в желтую грудь церковного старосты. Знаменательно, что астмой всю жизнь страдал сам Бабель, и теми или иными формами задыхания он наделил своих автобиографических героев, например, в финалах "Первой любви" и "В подвале".

Форма проявления пафоса у подпольного человека вторит не только слезам слушательницы, которая обильно плачет по ходу сюжета, в чем к ней не раз присоединяется герой, но и еще одному аспекту ее образа. Испытывая "горловую спазму", герой как бы оказывается ее двойником и в отношении ее, так сказать, профессиональной болезни — чахотки, грозящей ей вместе с большинством падших женщин, начиная с дамы с камелиями Дюма-сына и Насти Крюковой Чернышевского. Это ответное «заражение ОТ ГЕРОИНИ» в процессе «заражения ГЕРОИНИ чувствами, диктуемыми рассказом героя», входит в целый комплекс зеркальных взаимоотношений между персонажами, повторенных и развитых в "Справке".

Одно из наиболее оригинальных обращений в "Справке" топоса «спасения проститутки» было четко намечено уже в "Мокром снеге". «Книжные» претензии героя на «авторство» встречаются и в других образцах топоса — начиная с "Невского проспекта" (где в практическом плане художник Пискарев ограничивается безуспешным предложением брака, а всю силу «переписывания жизни героини по книжному образцу» сосредотачивает в своих сновидениях). Однако сюжет «авторского повествования» героя, строящийся вокруг жалоб на собственные страдания, мы находим — до Бабеля — только у Достоевского.

Обычный канон рассказа о проститутке (как русский, так и иностранный) предполагает ее собственный рассказ о своих страданиях. В "Мокром снеге" это отчасти есть, но интересным образом большую часть информации о тяжелой жизни Лизы мы получаем из уст героя и притом в виде типового «книжного» сценария. Таким способом герой уже с самого начала заявляет свои «авторские претензии» и демонстрирует склонность к вымыслу, а также готовит переход к нарциссистскому сосредоточению на себе. Бабель заимствует этот ход Достоевского и усиливает его тем, что полностью опускает мотив страданий Веры и переносит всю силу «авторского» вымысла героя на ЕГО историю, причем, доводя до предела принцип «двойничества», позволяет герою присвоить и «жертвенную» роль «проститутки».

Этот перенос «страданий и жалости» с проститутки на героя

сопровождается еще одной характерной зеркальной операцией[12]. По ходу своих назиданий Лизе герой "Записок" рассуждает об "обкрадывании" девиц сутенерами. Но перенимая у проститутки целый ряд ее черт и ролей — слезы, боль, историю страданий, испорченность ("я тебя хуже") — он сам «обкрадывает» ее. Воровство это происходит, разумеется, не в материальном плане (всегда менее важном у Достоевского), а в символическом — экзистенциальном и, главное, дискурсивном. Подпольный человек присваивает определяющую черту образа проститутки в рамках данного жанра — рассказ о ее "одиссее"[13]. Бабель заостряет и этот эффект, многообразно педалируя тему «воровства» (о ней подробно см. в гл. 8).

В "Записках из подполья" экспроприация героем роли инфантильной жертвы не проходит для него безнаказанно: в ответ героиня берет на себя роль избавительницы — носительницы любви и по-взрослому ответственного поведения. Бабель, напротив, попустительствует артистической игре героя и дает ему пожать ее плоды. Ряд сходных, но по-разному разработанных деталей красноречиво демонстрирует этот поворот темы. В "Мокром снеге"

> герою приходится унизиться перед слугой, чтобы угостить Лизу чаем, который он затем "злобно" и безуспешно навязывает ей. Далее, в приступе садистской откровенности, он признается в равнодушии ко всему на свете: "свету ли провалиться или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить" (с. 174). В финале герой остается наедине с собой, своим чаем и деньгами, но без Лизы и размышляет о неспособности быть "человек[ом] с настоящим [...] телом и кровью" (с. 179).

"Справка", напротив, кончается тем, что

> счастливые любовники "пили чай на майдане, на базаре старого города. Мирный турок налил нам из завернутого в полотенца самовара чай, багровый, как кирпич, дымящийся, как только что пролитая кровь [...] Когда испарина бисером обложила меня, — я поставил стакан донышком вверх и придвинул к Вере две пятирублевки [...] Она отодвинула деньги [..., и м]ы уговорились встретиться вечером".

И питье чая[14], и возвращение денег проституткой работают у Достоевского и Бабеля прямо противоположным образом: у первого — на разъединение, у второго — на соединение героев. Аналогичным образом трактован и неожиданно роднящий обе концовки мотив «крови», которой чужд подпольный человек, зато радостно причащаются — вместе с чаем — герои Бабеля. Более трагический вариант такого причащения опробован в кон-

цовке “Мопассана”, в “Справке” же баланс остается, несмотря на христианские коннотации финала, скорее гедонистическим.

Эта «авторская идиллия» достигается ценой еще одного оригинального решения, переворачивающего самые основы рассматриваемого топоса. Встреча с проституткой обычно ставит перед героем вызывающе трудную задачу «справиться с жизнью». Бабель переопределяет суть этой задачи. У Чернышевского и Достоевского она носит общественный и нравственный характер: жизнь выше искусства, героиня — благородная жертва, проституция — зло, подлежащее исправлению. Бабель подставляет на место этих идеологических категорий эстетические, точнее, жизнетворческие. Соответственно, Вера вовсе не несчастна и не ищет избавления, а герой его не предлагает. Вызов, с которым он сталкивается в лице Веры, состоит в сугубо художественной задаче овладения рыхлой, неодухотворенной, автоматизированной жизнью, которую представляет Вера. Эту задачу герой и решает с помощью до пародийности сентиментального сочинительства. В тандеме искусства и жизни ведущей оказывается ось искусства[15].

Итак, разделяя с Достоевским и другими предшественниками представление о женщине и общественных низах как воплощении «реальности», Бабель расходится с ними почти во всем остальном — во взглядах на соотношение искусства и жизни, морали и эстетики, проституции и любви. В подполье он спускается со свечой художественной лжи, чтобы там документально «заверить» ее в качестве «истины», каковую затем и предъявить читателю.

Правда, тьма и неразменный рубль. Выворачивая Достоевского наизнанку, Бабель не возвращается к его оппоненту Чернышевскому, а делает шаг в новом направлении, что лишний раз иллюстрирует многомерность того семантического пространства, в котором происходят конверсии литературных гипограмм. Интересное тому свидетельство — еще один интертекст (и вероятный подтекст) к “Справке”/“Гонорару”, развивший и инвертировавший практически всю парадигму противопоставлений, заданную Чернышевским и Достоевским, во многом подготовивший ее реинтерпретацию Бабелем, но выкроивший себе совершенно особую нишу в рамках данного топоса. Речь идет о рассказе Леонида Андреева “Тьма” (1907 [2, т. 2, с. 265-309]).

Скрывающийся от полиции революционер решает, несмотря на свою принципиальную девственность, использовать для тайного ночлега дом терпимости. Он выбирает внешне “порядочную” проститутку, ненадолго засыпает, а проснувшись, обнаруживает, что она опознала его. Он объясняет ей благородные цели своей борьбы, а ее жалеет, в знак чего целует ей руку.

Оскорбленная жалостью, она дает ему пощечину, плюет в лицо и заставляет его признать, что "стыдно быть хорошим", когда она такая "плохая", в сущности — "мертвая", и что "правда" состоит в том, чтобы "остаться с ней". Герой символически "разбивает" свою прежнюю жизнь и решает бросить "товарищей" и "учиться быть плохим", в частности пить, чтобы вернуться к "темной мудрости" "самой черной земли".

Тронутая его жертвой и в контрапункт к его спуску во тьму, проститутка задумывается о присоединении к "братии" революционеров, но тут приходит пристав, который арестовывает героя, одновременно сожалея о его отступничестве, ибо тайно уважает революционеров больше, чем себя, "полицейскую шлюху".

Рассказ, уже само название которого вторит "подполью" и предвосхищает "яму" (в тексте даже есть сравнение борделя с "помойной ямой"; с. 302), отмечен многими характерными чертами топоса[16]. Герой сталкивается с «квазипорядочной» проституткой — ср. ангельскую пассию гоголевского Пискарева, а также рассуждения о подобном амплуа, развиваемые в "Яме". Книжным идеалам девственного и непьющего героя противопоставляется «правда жизни», олицетворяемая проституткой, в результате столкновения с которой он начинает пить (ср. наркоманство Пискарева). Заданные с самого начала «двойничество» и «парность» протагонистов (они отражаются в зеркале, оба в черном, похожие друг на друга, как "жених и невеста") реализуются в виде решения героя всерьез "остаться" с героиней. Героиня объявляет героя "братом" и "родным"; заходит речь и о ее и его "братиях", т. е. соответственно проститутках и революционерах. Героиня предстает "мертвой" (ср. аналогичный мотив в "Что делать?", "Воскресении", "Припадке", "Яме") и потому нуждающейся в «спасении»/«воскрешении», которое, как и во многих образцах топоса, принимает характер светского варианта соответствующей христианской парадигмы (у героя "креста на шее нет [... — м]ы крест на спине носим"; с. 281).

Эти общие признаки топоса служат предпосылками для его последующего пересмотра — прежде всего, в его исходной трактовке à la Чернышевский. Герой-террорист, вместе с "товарищами" борющийся за счастье "людей", — это осовремененный вариант "новых людей" — Лопухова, Кирсанова и Рахметова[17]. Хотя в конце героиня претерпевает духовную перековку ("каждое тяжелое слово, как молот по железу, ковало в ней новую звонкую душу"; с. 301), в целом «спасение по-чернышевски» подается с иронией:

"[З]адача их [таких, как героиня] — давать иллюзию порядочности тем, кто ее ищет [...] Это как раз те женщины, в которых влюбляются пьяные студенты и уговаривают начать новую, честную жизнь" (с. 267).

Еще одна полемическая отсылка к роману Чернышевского появляется в момент, когда герой осознает, "что уже не может быть хорошим" (с. 290):

> " — Люба [...] *что же делать! Что же делать!* — Оставайся со мною [...] — А они? [...] — Какие еще они? — Да люди, люди же! [...] — Ты мне о людях не говори! [...] Что я — собака? И все мы — собаки? [...] Попрятался за людей, и будет [...] А если любишь людей [...] так вот, бери меня. А я [...] тебя возьму!" (с. 291).

Незадолго до этого герой, рассерженный героиней, обзывает ее "проституткой", "дрянью", "зверюкой", "мерзостью" и "падалью", которую надо "бить" и даже "истреблять" (с. 286-287). Этим он обнаруживает характерную элитарность и абстрактность мышления революционеров, безразличных к конкретным людям, — черты, скрытые за фасадом "Что делать?", но проявившиеся у последователей Чернышевского и разоблаченные Достоевским в "Бесах"[18].

Многое в "Тьме" читается именно как критика «новых людей» в духе Достоевского. На подобный лад настраивают первые же размышления героя, напоминающие, особенно в приведенном выше контексте "падали", уравнение «идейное убийство — избиение лошади» из "Преступления и наказания":

> "В крайнем случае [...] он решил сойтись с проституткой [...] Но [...] это было неприятно, как [...] противная мелочь, через которую необходимо перейти. Однажды, при совершении [...] террористического акта [...] он видел убитую лошадь с изорванным задом и выпавшими внутренностями [... И] предстоявшая ночь с проституткой [...] казалась ему нелепой [...] воплощением [...] грязноватого хаоса" (с. 266).

Созданию «достоевской» атмосферы вообще и перекличкам с "Записками из подполья" в особенности способствуют также:

а) целый репертуар взглядов и жестов, разыгрывающих комплекс «гордости/смирения»:

> герой жалеет проститутку и целует ей руку; с ее точки зрения, он "хвастается" своей "честностью"; она дважды становится перед ним на колени — один раз издевательски, другой раз всерьёз; оскорбленная, она смотрит на него с гордостью и жалостью; она призывает его поклониться правде; он воображает, как он выйдет на площадь и унизится перед всеми;

б) широкое и смелое использование христианского подтекста, напоминающее о Раскольникове, Соне Мармеладовой и Мышкине;

в) моральный поединок между героем и проституткой, обнаруживающий в ходе «обмена ролями» ее, а не его превосходство

(она, в частности, предупреждает его о приходе опасных для него офицеров; ср. “Записки”);

г) посрамление «книжной мудрости» «жизненной правдой» в лице проститутки (ср. “Записки”):

в комнате у проститутки “книг нету” (с. 270); герой похож на презираемого ею клиента-“писательчика”; герой вспоминает “книги, по которым учился жить, и улыб[ает]ся горько. Книги! Вот она книга — сидит с голыми руками [... —] что же делать!” (с. 290-291); “смывалась и блекла книжная чуждая мудрость” (с. 298);

д) упор героя на жертвы, принесенные им ради “людей”, который отчасти напоминает «жалостные» речи подпольного человека;

е) финальный «отказ быть хорошим», восходящий к полемическому «аморализму» героя “Записок” — “злого человека”;

ж) роль, отводимая мотиву «слепоты/зрения» (ср. выше о “Записках”), в частности, в конце гл. 5:

“ — У тебя глаза открыты? — спрашивала женщина. — Открыты [...] Расскажи мне еще о твоих товарищах [...] И в темноте, беспредельно раздвинувшей границы комнаты, вставала перед зачарованными глазами Любы крохотная горсточка людей [...] И так светла была ее улыбка, что, казалось, улыбнулась сама темнота, и какие-то звездочки забегали...” (с. 301-302).

Однако «достоевские» мотивы Андреев использует в собственных целях. «Аморализм» героя заостряется благодаря перемене в распределении ролей между персонажами. Если подпольный человек Достоевского подл, но проповедует добро, которым на деле вдохновляется проститутка, оказывающаяся положительной героиней рассказа, то «хороший» революционер Андреева, напротив, кончает — под влиянием «принципиально плохой» проститутки — сознательным отказом от добра, так что в финале торжествует некий «максималистский морализм наоборот».

В соответствии с этим центральным парадоксом инвертируются и остальные компоненты парадигмы:

а) «инициация» оборачивается познанием того, как во имя тотальной справедливости “быть плохим”;

б) вместо «всеобщего братства/сестринства» подчеркивается несоединимость двух “братий” — братии сифилитиков (!) и братии борцов, причем герой оставляет вторую (“Они господа”; с. 300) ради первой, в то время как героиня, наоборот, мечтает о переходе из первой во вторую;

в) «обучение плохому» выливается буквально в «прозрение наоборот», а вместо отучения героини от пьянства и перевода ее на чай герой сам начинает пить:

" — [...] Зрячие! выколем себе глаза, ибо стыдно [...] зрячим смотреть на слепых от рождения. Если нашими фонариками мы не можем осветить всю тьму, так погасим же огни и все полезем во тьму [...] Выпьем за то, девицы, чтобы все огни погасли. Пей, темнота!" (с. 298)

г) «почвенная правда», во имя которой посрамляется «книжность», носит зловещий характер (в духе не столько Достоевского, сколько Пильняка):

"под дикими чарами подведенных глаз проститутки — он открыл какую-то последнюю ужасную правду жизни [...] он возвращался к [...] первоначалу своему [... к] стихийным, первобытным бунтарям [...] вставало [...] дикое и темное, как голос самой черной земли. И диким простором, безграничностью дремучих лесов, безбрежностью полей веяло от этой последней темной мудрости его..." (с. 295-298).

д) обретение этой новой правды дается не в конструктивных терминах постройки семейного дома или вхождения в него проститутки, а, наоборот, в топике «разрушения»:

свою прежнюю "прекрасную" и "честную" жизнь герой символически разбивает перед обитательницами публичного дома и топчет ее вместе с ними (с. 299-300), иронически обращая тем самым слова проститутки, требовавшей отдаться ей без оговорок: "Нет [...] ты мне всю церковь построй" (с. 289);

е) евангельский подтекст «спасения» (одной из манифестаций которого и является разговор о постройке церкви) доводится до его кощунственной инверсии — герой, уже оплеванный (проституткой) подобно Христу, обращается в своих колебаниях к его опыту и решает превзойти его в кенозисе:

" — [...] Если нет рая для всех, то и для меня его не надо, — это уже не рай, девицы, а просто-напросто свинство" (с. 298). «[Т]еперь я ни в чем не виноват перед вами, теперь я сам такой же, как вы, грязный, падший, несчастный [...] Все у меня было [...] и даже [...] бессмертие; и все это бросил под ноги проститутке, от всего отказался только потому, что она плохая [...] Раздай имение неимущим [...] Но разве сам Христос грешил с грешниками, прелюбодействовал, пьянствовал? Нет, Он только прощал их, любил даже. Ну, и я ее люблю, прощаю, жалею, — зачем же самому? [...] Это не Христос, это другое, страшнее [...] Разве там, на площади [...] я не буду выше их всех [...] отдавший все [...] грозным глашатаем вечной справедливости, которой должен подчиниться и сам Бог»" (с. 293).

Доводя христианское самоотречение до логического конца — «сознательного самоосквернения спасителя в стремлении слиться с объектом спасения», Андреев предвосхищает бабелевскую трактовку темы, в частности, как она дана в апокрифической легенде о совокуплении Христа с отвергнутой мужем Деборой, лежащей в блевотине ("Пан Аполек"; подробно об этом см. в гл. 13).

"Тьма" вообще изобилует перекличками со "Справкой" и другими текстами Бабеля. В номере проститутки, используемом

героем для ночлега (ср. сюжет "Эльи Исааковича и Маргариты Прокофьевны"), ползает "запоздалая, осенняя муха [которая...] умрет скоро" (с. 283; ср. умирающих мух в "Справке"). Ожидая возвращения проститутки, герой осматривает номер, "по-мальчишески криви[т] голову" при виде кровати, а затем ложится спать, предлагая ей пока почитать. Большое внимание уделяется обнаженной груди героини, ее вязаному платку, "рубцам" на ее теле от корсета, а также "жирной груди" другой проститутки. Сцене символического растаптывания прекрасной жизни предшествует сравнение рук этой жирной проститутки с "бревнами" (с. 299; ср. "бревно" в "Справке"), а ее кульминацией становится "новый особенный танец без музыки и ритма", исполняемый пьяными проститутками (с. 300; ср. многочисленные пантомимы у Бабеля, в том числе в "Мопассане"). Свой подрыв мечтаний героини о присоединении к революционерам герой отливает в ироническое "[они] хорошие [...] словно постави[в] тупую, круглую *точку*" (с. 302), а метаморфоза как героя, так и героини выдержана в «железном» коде (правда, не «оружейном», как в "Мопассане" Бабеля, а скорее «литейно-кузнечном»):

"внутри его происходила [...] разрушительная работа [...] но сам он от этого [...] как-то странно креп и твердел [...] в разрушенном мире белым огнем расплавленной стали сверкала и светилась одна его раскаленная воля [...] спокойно железнело его тело" (с. 297-298); ср. тж. выше поковку "новой души" героини.

Из-за схожих деталей внушительно проступает глубинная общность: самый принцип «хода вниз», доводящего духовный кенозис и сюжетную инверсию ролей героя и проститутки до их полного уравнивания. Тем самым — и в сочетании с настойчивым принижением героиней двойника героя, презренного "писательчика", — намечается квазибабелевская схема отождествления литературы и проституции. В какой-то мере предвосхищена даже «читательская реакция» Веры:

В то время как герой-революционер сознательно опускается до уровня сифилитической братии, проститутка завороженно слушает его рассказ о его товарищах по партии, который для него самого уже не является правдой ("Он говорил [...] как живые говорят о мертвых"; с. 301), а у слушательницы вызывает слезы и душевное перерождение.

И все же в целом Андреев не выходит за рамки традиционной парадигмы. При всей своей циничной дерзости его инверсии сохраняют идеологический — моральный даже в своем аморализме — характер. Ритуальное осквернение героизма, смывание книжной мудрости, принижение "писательчика" и зачарован-

ность проститутки «ложным рассказом» не сливаются у Андреева, в отличие от Бабеля, в эстетизированное христианско-ницшеанское празднование «литературы как проституции».

Свою мысль о необходимости тотального обращения героя андреевская проститутка выражает в финансовых терминах:

> " — И так ты рассчитывал: отдам ей невинность [...] стану еще невиннее, и получится у меня вроде как бы *неразменный рубль.* Я его нищему, а он ко мне назад [...] Нет, миленький, этот номер не пройдет"(с. 289).

Именно эту идиллию «неразменного рубля» и восстанавливает Бабель в "Справке" переводом жульнического "номера" на эстетические рельсы[19].

2. "Исповедь" Руссо и ее подполье

Руссо по-достоевски. Бабелевская проблематика правды/лжи/литературности, а также соотношения между российской «духовностью» и французской «чувственностью» коренится уже в интертекстуальной подоплеке Достоевского. Одним из прототипов — и объектов полемики — подпольного человека был Руссо, чья "Исповедь" ознаменовала рождение литературного героя нового времени —

> плебея, признающегося в своих недостатках; анализирующего их как результат взаимодействия природных данных с социальной средой; желающего быть принятым в своей несовершенной уникальности; исполненного жалости к себе и склонного к эксгибиционизму, в частности, к жалобам на свое нездоровье[20]; использующего жанр исповеди для самооправдания, а главное, для превращения своей жизни в литературный текст[21].

Идеи и личность Руссо во многом повлияли на Чернышевского; что же касается Достоевского, то, согласно Робин Миллер,

> "спор Достоевского с Руссо, длившийся всю жизнь, напоминал его отношение к Белинскому; его реакция на Руссо характеризовалась одновременно притяжением и отталкиванием" [77, с. 83][22].

Ключевую роль в этом диалоге сыграла тема «исповеди», к которой Достоевский возвращался не раз, то прямо, то скрыто ссылаясь на Руссо.

> "Достоевский выделил в "Исповеди" два эпизода как особенно выигрышные для пародирования [...] — тот, в котором [...] Руссо «издалека обнажается перед женщинами» [... и] ложное обвинение в краже ленты, возведенное им на беззащитную девочку [Марион]" [77, с. 83].

Очевидна близость этих мотивов как Достоевскому, так и — по иным причинам — Бабелю.

Уже в "Униженных и оскорбленных" (1861) высказывается глубокая мысль о сходстве «исповеди» с «самообнажением».

"Достоевский взял один из эпизодов Руссо [— эксгибиционистский] и устами князя Валковского превратил его в символ исповеди вообще". Более того, "исповедь Валковского обращена к повествователю, которого он постоянно называет «мой поэт» [...] Валковский пытается придать [ей] литературность [...] сдабривает [ее] литературными аллюзиями [... Он] зависит от наличия аудитории, подлежащей шокированию" (Миллер [77, с. 83]).

Целый турнир исповедей a la Руссо происходит в "Идиоте" (1868), где гости Настасьи Филипповны вызываются признаться в своих самых гадких поступках.

Двое, обыгрывая самооправдательную установку Руссо, под видом гадостей рассказывают о своем благородстве или дендизме (Епанчин; Тоцкий), Фердыщенко же, вторя установке Руссо на эксгибиционизм, без раскаяния признается в действительно подлом поступке (похожем на историю с лентой). Шокированным слушателям он отвечает презрительным разоблачением их слащавых ожиданий, типичных для жанра исповеди, однако все-таки теряет самообладание, покорный диктуемой законами того же жанра потребности в одобрении аудитории [77, с. 90]. И все трое, каждый по-своему, придав эпизодам из своей жизни литературный характер, считают себя освобожденными от моральной ответственности[23].

В исповеди Ставрогина в "Бесах" (1873) внимание заостряется на сладострастном аспекте ложного обвинения.

"Ставрогин допускает порку девочки Матреши за выдуманную им кражу его перочинного ножика [...] Он вторит установке Руссо на полную откровенность, но не его позе сожаления и самооправдания [...]. Наслаждение [...] от садистского мучительства Матреши напоминает наслаждение, которое Руссо испытывал как в своих уединенных самообнажениях, так и в исповедальных признаниях. «[Люди] будут знать всё и на меня глядеть, а я на них. И чем больше, тем лучше»" (Миллер [77, с. 94-95]).

Таким образом, Достоевский опять сводит воедино два эпизода "Исповеди" (которую Ставрогин по другому поводу упоминает и прямо) и акцентирует порочность ориентации на слушателей.

"Исповедь Ставрогина, поданная им Тихону в печатном виде, и повествователем, и Тихоном рассматривается как литературный документ. Оба выступают [...] в роли литературных критиков [...] отмеча[я] обилие «опечаток» и шероховатостей слога [...] склонность к [...] нагнетанию деталей «с тем исключительно, чтобы поразить читателя» [... и] критикуя жанр и форму «покаяния»" (с. 96).

Интересное — и существенное с точки зрения Бабеля — совмещение физического эксгибиционизма с литературным представлено в "Подростке" (1875-1876). Аркадий рассказывает о том, как он в темных улицах приставал к порядочным женщинам с вызывающе непристойными речами, т. е. со словесным вариантом самообнажения[24].

В "Записках из подполья" налицо весь комплекс полемической фиксации Достоевского на "Исповеди"[25].

"Подпольный человек сам предается уединенному разврату à la Руссо, хотя и не делает из него метафоры исповеди [...] «Боялся я ужасно, чтоб меня как-нибудь не увидали»" [77, с. 84-85].

Но в центре внимания повествователя находится литературная природа "Исповеди". Он ссылается не только на Руссо, но и на одного из его ранних деконструкторов — Генриха Гейне [28, с. 90-91][26], который

"утверждает, что верные автобиографии почти невозможны [...] Руссо, например, непременно налгал на себя в своей исповеди [...] из тщеславия [...] Но Гейне судил о человеке, исповедовавшемся перед публикой. Я же пишу для одного себя [... и] если как бы обраща[ю]сь к читателям, то единственно только для показу [...] на бумаге оно выйдет как-то торжественнее [...] слогу прибавится [] Записыванье [...] как будто работа. Говорят, от работы человек добрым и честным делается" [41, т. 5, с. 122-123].

Но таким образом,

"несмотря на все его словесные ухищрения, подпольный человек впадает в тот же грех, что и [...] Руссо — исповедь из тщеславия, из желания оправдаться и [...] «налгать» [... Д]ля него существенна литературность его занятия [...], неизбежно искажающая содержание [всякой исповеди] в интересах повествовательной техники, стиля, презентации собственной личности и расчета на реакцию воображаемой (или реальной) аудитории" (Миллер [77, с. 87-88]).

Парадокс «правды/выдумки» достигает апогея, когда герой заявляет, что записывание исповеди сделает его "честнее"!

Тщательное сопоставление "Записок из подполья" с "Исповедью" (см. Хауард [135, с. 65-70]) обнаруживает множество более детальных сходств. Вторя Руссо,

герой пытается облегчить свою совесть, исповедовавшись в давнем поступке — истории с Лизой; одновременно и ориентируется на читателя, и настаивает на своем безразличии к его мнению; признается, что уже лгал по ходу записок; предстает любителем праздной мечтательности, преданности фантазиям; принимает позу "сентиментального мизантропа", желчного, страдающего от зубной боли, но безобидного человека, готового броситься в объятия друзей при первом же знаке расположения (в его случае принимающем форму "чашки чая"); винит во всем свою "дурную голову" и "книжность", а не сердце, разумеется, доброе, и вообще утверждает, что "всякое сознание болезнь"; и, наконец, пускается в рассуждения о "l'homme de la nature et de la vérité", чтобы пародийно извратить позицию Руссо.

Последняя операция состоит в том, что противоречия, действующие внутри цельной и наивно уверенной в своей доброте руссо-

истской личности, доводят ее до полного распада путем подмены естественного человека злобно рефлектирующим "человеком из пробирки".

Отталкиваясь от Достоевского, бабелевский герой в какой-то мере диалектически повторяет его предшественника-антагониста. Особенно притягательной для Бабеля оказывается подверженность Жан-Жака физиологическим состояниям, внезапным желаниям и искушениям (тем более сильная, что, согласно его самодиагнозу, его заторможенный разум не поспевал за приливами чувств), которая, по-видимому, была психологической реальностью характера Руссо и лишь ретроспективно воспринимается как неотъемлемая часть облагороженной абстракции «сентиментализма». У подпольного человека «подверженность эмоциям» представлена его импульсивной желчностью и импульсивной же благодарностью за чашку чаю[27]. Бабель разовьет эту тему как в телесном, так и в духовном плане, заодно повысив градус кощунственного наслаждения подобным складом характера. Поэтому имеет смысл перечитать "Исповедь" со "Справкой" в руках (и "Записками из подполья" в уме), начав с истории украденной ленты.

Пестрая лента. Этот знаменитый казус описывается во II книге "Исповеди" [107, с. 75-78].

Шестнадцатилетний Жан-Жак служит лакеем в богатом туринском доме, когда обнаруживается пропажа у одной из хозяек "маленькой серебристо-розовой ленты [... О]на соблазнила меня, и я украл ее, а так как я ее вовсе не прятал, то был тут же пойман". В смущении Жан-Жак заявляет, что получил ее от Марион — хорошенькой служанки, известной своей честностью. Марион отрицает это, но Жан-Жак "с адской наглостью" стоит на своем. В слезах она говорит, что он "губит ее, но она не хотела бы быть на его месте". Хозяева склоняются к тому, что виновата она, но отказывают от места обоим.

Руссо неизвестна дальнейшая судьба Марион, но он полагает, что "отчаяние опороченной невинности" могло довести ее бог знает до чего (надо понимать — если не до самоубийства, то до проституции). Угрызения совести мучают Жан-Жака, долгие годы не смеющего открыться никому, даже "маменьке" — г-же де Варанс, и становятся одним из стимулов к написанию "Исповеди" и объяснению мотивов своего поступка.

"Как ни странно, причиной [...] послужило мое расположение [amitié] к [Марион...] Она присутствовала в моих мыслях, и я свалил свою вину на первое же, что подвернулось под руку. Я обвинил ее в том, что хотел сделать сам, а также в отдаче мне ленты, ибо я собирался подарить ее ей". Сознаться же Жан-Жаку помешал не страх наказания, а боязнь публичного позора, тогда как, если бы он успел придти в себя и хозяин отвел его в сторону, он внял бы соображениям разума и справедливости, и "немедленно бросился бы к его ногам"; сыграл роль и "полудетский" возраст Жан-Жака. С тех пор Руссо проникся "отвращением ко лжи", искупил

свое преступление множеством перенесенных страданий и чистосердечной исповедью и надеется, что ему "позволено будет более о нем не заговаривать".

Психологическая подоплека "Исповеди" не раз подвергалась критическому анализу (в том числе Гейне и Достоевским и позднее в кн. Старобински [113]), а эпизод с Марион стал объектом виртуозной деконструкции в специальной статье Поля де Мана [38].

Согласно де Ману, Руссо начинает с чисто исповедального установления истины, но затем переходит к самооправданию, "не боясь", по его собственным словам, "оправдаться в той мере, в какой это соответствует истине", т. е. рискуя слишком успешными оправданиями сделать исповедальный нарратив избыточным (с. 30). Ссылаясь на свои "внутренние чувства", не поддающиеся объективной проверке, Руссо пытается замазать, — но тем самым подчеркивает, — разрыв между информативной констатацией вины и перформативной попыткой убеждения читателей (с. 281-282). Соответственно, его надежды на закрытие больной для него темы проваливаются, и он оказывается вынужден вновь вернуться к ней в "Прогулках одинокого мечтателя". Почему?

В рамках парадигмы «обладания» похищенная лента становится чистым означающим, маркирующим цепь подмен и подавленных желаний. Желание подарить ленту Марион прочитывается как желание обладать Марион, а лента — как троп самой Марион, вернее, взаимозаменимости (и взаимной любви) Жан-Жака и Марион. Запретность, царящая в доме, ведет к краже ленты и подмене виновника кражи. Всему этому вторит зеркальная симметрия ситуации (и даже фразы о намерении подарить ленту Марион), типичная для метафорического дискурса. Так замыкается первый круг фигуральных объяснений-оправданий, где вещи оказываются не тем, чем кажутся, — объяснений странных, но, с поправкой на переносность, понятных.

Однако «желание обладать» не объясняет клеветы, на которую идет Жан-Жак. Запретность чувства к Марион недостаточна, чтобы вызвать столь сильный приступ стыда, да Руссо и не особенно упирает на соблазнительность Марион. Поток гипербол в пассаже о стыде (позора Жан-Жак боится больше всего на свете, он готов провалиться сквозь землю и т. п.) и явное упоение, с которым задним числом раскрывается давнее желание спрятаться, указывают на подлинный источник стыда:

"Руссо была нужна не лента и не Марион, а публичная сцена разоблачения [...] Недаром он и не пытался скрыть улики. Чем больше преступления, кражи, лжи, клеветы и упорствования в них, тем лучше. Чем больше есть чего разоблачать, тем больше есть чего стыдиться [...] Это желание поистине постыдно, ибо из него видно, что Марион была погублена [...] исключительно ради предоставления Руссо сценической площадки для демонстрации собственного позора [... и] материала для эффектной концовки книги II «Исповеди»" (с. 285-286)[28].

Но это еще не все. Парадигма «стыда и разоблачения» (в которой переносно взаимозаменимыми оказываются уже чувства «вины» и «удовольствия») остается в пределах дискурса познания, плодящего метафорические подмены. Эпизоду находится «причина» — «желание» в широком смысле, будь то «обладания» или «разоблачения». Причина и есть объяснение, а тем самым и основание для прощения. Почему же Руссо все-таки не может на этом остановиться (как не может поставить завершающую точку в своих записках и подпольный человек, в конце концов вынужденный произвольно оборвать их)?

Переходя к главной, деконструктивной части своего анализа, де Ман сосредотачивается на ранее опущенном им звене в оправданиях Руссо, — сваливании вины на "первое попавшееся". Внешне «причинность» не нарушена и здесь, так как речь идет все о той же Марион. Но форма выражения — слово objet, *букв.* "[первая попавшаяся] вещь", и странное управление Je m'excusai sur..., как у глаголов типа "обрушиваться на" (что-то вроде "Я извинился НА первое попавшееся..."), — выдает скрытое за текстом напряжение. Марион представлена не как предмет желаний, а как случившаяся рядом «вещь». Смысловая связность нарушается; вместо причинного, метафорического, дискурс оказывается произвольным, метонимическим. "Когда все оправдания исчерпаны, всегда можно сослаться на невменяемость [insanity; *букв.* безумие]" (с. 289).

Поль де Ман обращает внимание на обоснование в "Прогулках одинокого мечтателя" права мемуариста опускать и добавлять "безвредные" (sans consequence) детали: "врать без намерения и без вреда себе или другим не значит лгать: это не ложь, а вымысел (fiction)" (с. 291). Невменимость вины выступает не в клиническом, а в литературном варианте.

"Руссо взял ленту в силу [...] анархического факта ее соседства, не задумываясь о законах собственности. Не вымысел сам по себе повинен в тяжелых последствиях, а его ложное, референциальное [буквальное, причинное] прочтение [...] нежелание понять, что fiction есть fiction, что язык абсолютно свободен от референциальных значений и может утверждать все, что ему позволяет грамматика" (с. 293).

Оппозиции между причинностью и случайным совпадением, между сходством и смежностью, метафорикой и метонимикой, смысловой связностью и произволом означающих соответствует конфликт между представлениями о тексте как о целостном теле и как о безостановочно действующем автомате. В этой безостановочности и кроется невозможность отделаться от истории с лентой.

"«Наслаждение процессом писания» оставляет Руссо [в конце «Прогулок»] более виновным, чем когда-либо [...] Но вины все-таки всегда меньше, чем может быть отпущено бесконечно мощной оправдательной машиной текста" (с. 299).

Как видим, Поль де Ман по сути развивает многие знакомые нам положения: об эксгибиционистской природе «Исповеди» (хотя и без ссылок на эпизод с самообнажением), о зеркальности и взаимозаменимости героя и героини, о серии подмен и, главное, о преобладании «литературных» задач над моральными и истинностными. Его ключевой ход состоит в радикальном противопоставлении метафорического принципа метонимическому. Но даже в рамках деконструкции вопрос о разной природе метафор и метонимий продолжает дискутироваться (см. в частности, Каллер [61]). Проекция парадигматики на синтагматику, составляющая, по Якобсону, доминанту поэтической функции языка, лежит и в основе прозаического повествования, каким оно предстает в работах Греймаса и других последователей одновременно Проппа и Леви-Стросса: риторическая (тропологическая) суть нарратива состоит в том, что по ходу пространственно-временного и причинно-следственного развертывания событий разыгрываются (нарративизируются, синтагматизируются) полюса центральной (ценностной, парадигматической) дилеммы произведения. И хотя различение двух основных типов художественного дискурса (основанных, соответственно, на сходстве и на смежности и постоянно примиряемых путем «проекции») представляется плодотворным, однако в истории с лентой «проекция» осуществляется гораздо систематичнее, чем хотелось бы де Ману. Проследим за настойчивыми проявлениями «смежности» в этом эпизоде.

Руссо не только сваливает вину на «первое попавшееся», но и

проникается симпатией к *со*-служивице; крадет плохо лежащую *в пределах досягаемости* ленту; упорствует в своих обвинениях *под давлением ситуации*; готов был бы отказаться от них *в иной обстановке* и т. д.

Подобная «непосредственная реакция на окружающее» действительно может быть описана как влияние «смежного», будь то в самом широком нарративном смысле (влюбленность в случайно встреченного партнера) или в более специфически «сентименталистском», анархически бросающем вызов парадигмам культуры. Но нельзя отрицать инвариантности, — а значит, парадигматичности и объясняющей силы — этой «непосредственности» в поэтическом мире "Исповеди".

Мы уже говорили о «подверженности эмоциям», характерной для Жан-Жака. В книге I "Исповеди" Руссо рассказывает о своей ранней склонности к воровству и одновременном "презрении к деньгам".

> "Мое бескорыстие — не что иное, как лень; удовольствие от обладания не стоит труда, затрачиваемого на приобретение [...] Деньги искушают меня меньше, чем вещи, потому что между деньгами и желанным обладанием всегда есть посредствующее звено; тогда как между самой вещью и наслаждением ею его нет. Я вижу вещь, она меня манит; если же я вижу лишь средство приобрести ее, оно меня не соблазняет" [107, с. 32][29].

К числу «вещей», которые не стоит труда покупать за деньги, относятся и женщины.

> "Добавлю, что ни одно из моих главных пристрастий [*букв.* "вкусов" — goûts dominants] не состоит в вещах, которые покупаются [...] Женщины [приобретаемые] за деньги потеряли бы для меня все свои прелести; сомневаюсь даже, что я смог бы ими воспользоваться. И так со всеми доступными мне удовольствиями [à ma portée, *букв.* "в пределах моей досягаемости" или "у меня под рукой"!]; если они не бесплатны, я нахожу их невкусными" (с. 30)[30].

Таким образом, инвариантом Руссо является в такой же мере упор на «непосредственность»[31], как и на «машину вымысла — источник литературности и невменимости вины», и демановский анализ позволяет увидеть связь между тем и другим. Какой же свет все это бросает на Бабеля?

3. Справка-исповедь

Jean-Jacques Babel. Вставная новелла в "Справке"/"Гонораре" напоминает Руссо прежде всего тем, что рассказчик не стремится обелить свое детское поведение.

> "Если бы [... то] я бы заплел пошлую историю о выгнанном из дома сыне богатого чиновника, об отце-деспоте и матери-мученице. Я не сделал этой ошибки" ("Гонорар"); "[О]тец работал чертежником, пытался дать нам, детям, образование, но мы пошли в мать, картежницу и лакомку. Десяти лет я стал воровать у отца деньги, а подросши, убежал в Баку..."; "Вера ждала злодейств от человека, развратившего меня [...] Степан Иванович

оказался доверчивым человеком [...] Я не стал жить с ним, с нищим, и перешел к богатому старику"; "Мне бы ремесло изучить [...] но у меня одно на уме было — биллиард".

С "Исповедью" сходен не только самый факт испорченности ребенка, но и конкретный набор его пороков.

Юный Жан-Жак тоже предстает лакомкой (gourmand), мелким вором, лгунишкой; на протяжении всего своего затянувшегося до двадцати с лишним лет детства он оказывается неспособен ни к какому ремеслу или занятию, требующему прилежания; он бежит из дома; у него сложные отношения именно с отцом, походит же он скорее на мать (которая умерла, рожая его), в частности своим женственным/изнеженным характером (caractère efféminé); одно время он работает и учится, безуспешно, у гравера, опять-таки проявляя склонность ко лжи, безделью и воровству; он получает деньги за перемену вероисповедания и постоянно живет на иждивении у чужих людей и т. д. и т. п.

Склонность в лакомству, воровству и праздности, разделяемую героем «исповеди» в "Справке", можно считать проявлением руссоистской «непосредственности». Более того, бабелевский герой буквально на глазах мастерит свою «исповедь» из материала заказчика — из профессии Веры, ее доверчивости, ее медицинских приготовлений, смерти мух, обстановки комнаты (керосинки и т. п.), из мотивов «справки», «церковности» и т. д., как бы обкрадывая текст обрамляющей новеллы (см. гл. 8). «Непосредственность» его вымысла, порождаемого «смежным» воздействием случайного окружения, подчеркивается его прямыми заявлениями:

"Поэтому и еще потому, что так нужно было моей слушательнице, я родился в Алешках..." ("Гонорар"); "Отступать было некуда, и я рассказал случайной моей спутнице такую историю..."; "Как взбрели мне на ум бронзовые векселя — кто знает?.."

Тем самым бабелевский герой доводит до гротескного предела дискурсивный принцип, лежащий в основе эпизода с лентой и рассмотренный выше[32]. При этом метонимические каузальные ходы действуют заодно с метафорическими зеркальными симметриями, поскольку Бабель вообще организует праздничный симбиоз почти всех компонентов «исповедальной» парадигмы. Бегло перечислим основные обращения мотивов, знакомых нам по Руссо.

Темы собственной вины героя и губительного действия среды, представляющие «правдивость», «покаяние», «смягчающие обстоятельства», «самооправдание», «шокирующий эксгибиционизм», сведены в гротескную и неотразимую историю мальчика-проститутки.

Установки на «обладание», «зеркальность», «подмены» и «не-

посредственность» доведены до логического конца превращением предмета желаний (так сказать, Марион или ставрогинской Матреши) в слушательницу исповеди (в духе словесного самообнажения Аркадия перед женщинами в темных переулках), ее «обкрадыванием» при мгновенном сочинении исповеди и успешным ее «завоеванием» в результате.

Овладение героиней гармонично сочетает также «метафорический», абстрактно-уравнивающий принцип денег с руссоистской «непосредственностью», т. е. «метонимичностью», — деньги принимаются сначала и в принципе, но затем отменяются счастливым «прямым товарообменом» в финале.

Проблемы «литературности», неизбежности «лжи» и потребности в «читательской реакции» и т. п. решаются обнажением профессиональной природы литературы — «ремесла», основанного на умелой выдумке, — в полном соответствии с демановской трактовкой рассуждений Руссо о безвредности корректно сочиненного и правильно понятого художественного вымысла.

В результате, бабелевский рассказчик с успехом «замыкает» свою исповедь, совмещая самые пряные компоненты выступлений в этом жанре Руссо, Тоцкого, Фердыщенко, подростка и подпольного парадоксалиста.

Châteaux en Espagne. «Замки в Испании» (столь существенные для архитектоники “Гюи де Мопассана”) — излюбленное выражение Руссо. В первой части “Исповеди”, посвященной детству и юности автора, оно встречается четыре раза, причем трижды на протяжении всего тридцати страниц книг I и II. Три его появления образуют единую линию.

При первом же упоминании формулируется стоящий за этим провербиальным клише плебейско-романтический миф осуществления самых смелых фантазий, причем в контексте бегства Жан-Жака из родного дома, города, страны и вероисповедания метафора сразу же буквализуется («замок — альтернативный дом») и ассоциируется с уходом от тягостного труда в мир литературных мечтаний[33]:

> “Оттуда, где я находился, не могло быть так далеко до ближайшего замка в Испании, чтобы я не смог с легкостью в нем устроиться” (с. 37). “Моё воображение ограничивалось одним единственным замком. Любимец (favori) сеньора и дамы, любовник (amant) мадемуазели, друг ее брата и покровитель соседей, я...” (с. 39).

Вторично речь об испанских замках заходит в связи с мечтой Руссо совершить пешеходное путешествие по Италии, которое люди типа Дидро и Гримма готовы обсуждать, но не имеют в

виду предпринять на деле (с. 51-52). Это противопоставление Руссо как человека реальности его противникам-лжефилософам подобно оппозиции рассказчик/Казанцев в "Мопассане"[34].

Третье упоминание прямо отсылает к первому, с негативным обращением — "из всех моих замков в Испании остался лишь состоявший в необходимости искать средств к существованию" (с. 64). Так происходит обобщение и возведение этого образа в ранг лейтмотива. К тому же, «замки» появляются в контексте поисков работы и пропитания (т. е. таком же, как в "Мопассане"), ибо на исходе "двадцать франков", полученных за обращение в католичество (цифра, подозрительно похожая на бабелевские).

Наконец, в книге VI Жан-Жак (практически изгнанный из дома, где служил домашним учителем, за систематическое распивание хозяйского вина), в последний раз вернувшись в дом мадам де Варанс, на этот раз к разбитому корыту, вновь предается мечтам "в своем кабинетике [...] строя замки в Испании...". Вынесенный в самый финал первой части "Исповеди", этот пассаж ставит окончательную точку в разработке мотива «испанских замков».

Fictions. Из сказанного об «испанских замках» встает образ юноши, вскормленного на литературе. Действительно, уже в самом начале "Исповеди" пятилетний Жан-Жак приступает к чтению романов, оставшихся от матери, и дает внушительный список книг, сформировавших его чувства. "Я еще ничего не понимал (conçu), но уже все [пере]чувствовал" (с. 4). А у 15-16-летнего Жан-Жака одним из способов уклонения от реальности (а именно, от обязанностей ученика гравера) — его "новым преступлением" — становится чтение книг[35] из лавки мадам Трибю, вытесняющее даже воровство (с. 33). Как видим, «естественность» Руссо как homme de la nature et de la vérité ставилась подпольным человеком под сомнение не без оснований: Жан-Жак столько же сын природы, сколько и культуры.

Проявления «культурных» установок Жан-Жака многочисленны. По поводу авансов, безуспешно расточаемых ему подругой одной из служанок г-жи де Варанс, он пишет (в начале книги IV):

> "Портнихи, камеристки, мелкие торговки меня вовсе не прельщали. Мне требовались барышни [demoiselles...] Дело не в тщеславии [...] и ранге [...] Меня привлекают [...] более изящный убор [parure...] больший вкус в манерах [...] более элегантные платье [...] обувь, ленты [!], кружева [...]. Я сам нахожу такое предпочтение смехотворным, но мое сердце [!] испытывает его против моей воли (malgré moi)" (с. 123).

Возвращаясь к г-же де Варанс после дорожного любовного приключения, Жан-Жак старательно готовит театральный эффект своего появления:

> "Так как я опередил свои собственные расчеты на полдня, я задержался на столько же времени в Шапарияне, чтобы прибыть в точности в момент, который я ей объявил. Я хотел в полной мере насладиться удовольствием снова увидеть ее. Я предпочитал немного оттянуть его, чтобы добавить к нему удовольствие явиться жданным. Этот маневр мне всегда удавался. Моему прибытию всегда придавался характер [...] праздника" (кн. VI, с. 244).

Однако на этот раз спектакль не удается — у мадам де Варанс новый молодой любовник[36].

Руссо понимает человека, который покидал свою возлюбленную, чтобы издалека писать ей, и признается, что поступал так и сам, когда светское окружение г-жи де Варанс наводило на него скуку (с. 168)[37]. С этим сходно рассматриваемое на следующей же странице отношение Руссо к Франции, где он живет, окружен почтением и многим восхищается, но по отношению к которой держится с напускным презрением (с. 169)[38].

Все эти черты, разумеется, противоречат прокламируемой «естественности» Руссо, а в наших терминах — его «непосредственности, синтагматизму». Место денег — воплощения «опосредованности, всеобщей взаимозаменимости, парадигматичности и т. п.» — в мире Руссо занимает «литературность, fiction». При этом, поступая извне, она отражает глубокое внутреннее расщепление личности Руссо — одного из первых людей модернистской эпохи.

Печально известный эксгибиционистский эпизод в темных переулках Турина имеет редко цитируемое продолжение (начало книги III). Жан-Жака преследуют, огромный мужчина с огромными усами и огромной саблей хватает его за руку и требует объяснений.

> "[У] меня не было готового ответа, но я [...] ухитрился извлечь из своей головы удачную романическую уловку [...]. Умоляющим тоном я сказал ему [...] что я молодой высокородный иностранец, рассудок которого помутился; что я бежал из отцовского дома, ибо меня хотели посадить в тюрьму [...] и что, если он меня отпустит, я, возможно, когда-нибудь смогу вознаградить его" (с. 80). Мужчина отпускает Руссо, но через несколько дней случайно встречает его на улице и, подмигнув, называет принцем.

Эта сцена демонстрирует характерную для Руссо раздвоенность, ее связь с его кругом чтения и одновременно способность к мгновенной — «непосредственной» — импровизации. Последняя отчасти напоминает импровизацию героя "Справки", с той разни-

цей, что Руссо играет и на повышение, а Бабель только на понижение[39]. А столкновение жалкого героя (Руссо несколько раз подчеркивает смехотворность обнажаемого органа) с вооруженным гигантом и словесный выход из него тоже сродни Бабелю, а в более широком плане — Чарли Чаплину, Вуди Аллену и т. п.

Несколькими страницами далее Руссо развивает тему социального раздвоения личности уже на реалистическом материале.

Рассказав, что в аристократическом доме он одновременно служит лакеем и изучает латынь под руководством одного из членов семьи, заметившего его ум и интерес к знаниям, он пишет, что по типичному для него капризу судьбы он оказался "одновременно выше и ниже своего положения [état]" (с. 87). Однако планы терпеливой работы над дальнейшей карьерой, предложенные ему его покровителями, он отклоняет — по характерным соображениям, одновременно «литературным» и «непосредственным» (и знакомым нам из Бабеля): "Мое идиотское честолюбие искало счастья (fortune) не иначе как путем приключений, и не видя во всем этом женщины, я счел этот способ преуспеяния медленным [и] трудоемким" (с. 88).

«Шизофренический» комплекс принимает в дальнейшем и более острые, почти клинические формы.

В книге IV Жан-Жак выдает себя за профессионального музыканта из Парижа, обнаруживает позорное несоответствие заявленной квалификации и вынужден открыться одному из "коллег" (с. 138). В книге VI, при знакомстве с мадам де Ларнаж, стыдясь признаться в своем статусе новообращенного католика, он называется англичанином-якобитом, мистером Даддингом (Dudding). Не зная английского языка и с трудом импровизируя роль якобита, он чувствует себя как на иголках (с. 234); а в дальнейшем боязнь разоблачения способствует его решению не переезжать к мадам де Ларнаж (с. 244).

Раздвоение личности, мечты о мгновенном социальном взлете, любовь к вымыслу, воображение, подогретое чтением, тайный стыд, эксгибиционистская потребность в саморазоблачении, жалость к себе, игра одновременно на повышение и понижение — таковы многообразные психологические корни руссоистской «исповеди». Мы уже видели, как «непосредственность» при этом кооперируется с «литературностью». Другая характерная медиация этого конфликта состоит в том, что любовь к литературе унаследована Руссо от покойной матери (всосана с ее книгами — т. е. опять-таки опосредованно). Возможно, поэтому его «литературные» мечты о карьере так навязчиво ассоциируются с женщинами. У женщины (г-жи Трибю) берет он и книги для чтения, которое, как мы помним, вытесняет воровство и НЕ толкает Жан-Жака на добывание денег: книги становятся его «непосредственным» наслаждением (с. 33).

Еще одна медиация — кража бутылок вина в доме г-на Маб-

ли — акт, не только отличающийся «непосредственностью», но и связанный с «литературой»:

> "[К]акие отличные выпивончики устраивал я в полном одиночестве, за чтением нескольких страничек романа! Ибо читать за едой всегда было моей мечтой за отсутствием [любовного] тет-а-тета [...] Я пожираю по очереди то страницу, то кусок [бриоши]. Это все равно, как если бы со мной обедала книга" (с. 252).

Как говорит рассказчику "Улицы Данте" г-н Бьеналь, "Mon vieux, за тысячу лет нашей истории мы сделали женщину, обед и книгу..."

Oedipe. Смерть матери при родах, сложные отношения с отцом, бегство на чужбину, поиски покровителей и жизнь в их домах, долгая, с отлучками и возвращениями, жизнь у г-жи де Варанс, планы переезда в имение и на содержание к г-же де Ларнаж и, наконец, окончательный уход из дома г-жи де Варанс, сопровождаемый размышлениями о "постройке замков в Испании", — таков набор мотивов, воплощающих в "Исповеди" оппозицию «отцовское/материнское», потребность в матери и амбивалентное притяжение к «дому» и отталкивание от него.

Именно с Руссо начинается современный культ «детства», связанного с руссоистской «непосредственностью» и критикой развращающей среды. Инфантильность явно составляла неотъемлемую черту характера Жан-Жака. Через все первые 25 лет жизни проходит его самообраз как «ребенка». Когда ему уже под двадцать, он все еще говорит о своем "затянувшемся детстве" (с. 161)[40]. Своим полудетским возрастом (ему в это время шестнадцать) пытается он извинить и клевету на Марион.

С раннего возраста у Жан-Жака, оставшегося без матери, складывается тяготение к сильной материнской фигуре. Он наслаждается, со смесью стыда и сладострастия, поркой, которой его подвергает в доме дяди любящая его, "как мать", мадемуазель Ламберсье.

> "Кто поверит, что это наказание, полученное в восемь лет от руки тридцатилетней девицы [fille], сформировало мои вкусы, мои желания, мои страсти, меня самого на всю дальнейшую жизнь [...]?" (с. 10).

> "Стоять на коленях перед властной госпожой [maîtresse — "госпожа", но также и "любовница"], исполнять ее приказания, быть обязанным просить у нее прощения — таковы мои любимые наслаждения..." (с. 12).

В дальнейшем Руссо постоянно влечет к женщинам старше него, хозяйкам домов, где он живет, замужним дамам и т. п. (ср. Раису и Веру), которым из «лени» и «робости» он полностью предоставляет любовную инициативу. Именно так развиваются

его романы с двумя основными материнскими фигурами — г-жой де Варанс (при первом знакомстве ему 16, ей 28; сексуальная связь начинается года через четыре; с. 178-180), и г-жой де Ларнаж (ему 25, ей 45; с. 233-239).

Центральное место в половой жизни юного Жан-Жака занимает более чем десятилетнее сожительство с г-жой де Варанс, отношения с которой строились на метафоре «усыновления».

Она для него "маменька", "нежная мать" и т. п., он для нее — "малыш", "сынок". Она заботится о нем как о сыне, и лишь когда дело доходит до его половой инициации, впервые заговаривает с ним не только о нем (как она это делала до сих пор, видя в нем ребенка[41]), но и о себе, в частности, о собственной половой жизни (с. 186). В квазибраке втроем, в котором Руссо начинает после этого жить с "маменькой" и ее садовником Клодом Ане, последний балует обоих своих партнеров как детей (с. 187). Даже когда в конце первой части Руссо отказывается от аналогичного тройственного союза с новым любовником "маменьки", он желает оставаться ее "сыном" (с. 247).

Отношения Жан-Жака с г-жой де Варанс отличались многими «эдиповскими» чертами и в ряде аспектов сходны с бабелевским архисюжетом. Г-жа де Варанс была полной женщиной (с. 181). Сама новообращенная католичка, она любила покровительствовать юным неофитам, сожительствуя с некоторыми из них и стоя, таким образом, у начала цепи, ведущей к Мадлене из "Милого друга" Мопассана (см. гл. 6). Особенно красноречива история половой инициации Жан-Жака, активная роль в которой принадлежала, разумеется, "маменьке", выступившей в сложном амплуа нежной, но преступной матери и одновременно холодной профессионалки.

Г-жа де Варанс решает сделать Руссо своим любовником, ибо, по ее мнению, для этого пришло время, а также чтобы "спасти" его от соблазнения матерью одной из его учениц (и другими женщинами вообще). До этого момента неоднократно подчеркивается затянувшаяся девственность Жан-Жака (с. 97), его слепота к половой жизни окружающих и невинная влюбленность в "маменьку" (с. 95). Предложение вступить с ней в связь она делает в рассудительном тоне (с. 180; ср. деловитые "приготовления Веры к операции" и ее "сделаемся"). Жан-Жака перспектива консуммации волнует, но и страшит, и он отнюдь не жаждет, чтобы назначенный день наступил скорее (с. 181); он вообще готов остаться девственником, но не решается ей в этом признаться (с. 182). Исполненного "сыновним почтением" Жан-Жака в объятиях "маменьки" постигает "непреодолимая печаль [, которая] отравляет наслаждение. Я чувствовал себя так, как если бы совершил инцест" (с. 183).

«Рассудочная холодность» г-жи де Варанс (которую Руссо считает доминантой ее характера[42]) и его собственные страхи имеют и другую сторону. Хотя Руссо утверждает, что факт ее сожительства с другим мужчиной не менял его чувств к ней, но

именно за этим рассуждением следуют сомнения в необходимости консуммации. Руссо посвящает несколько страниц той легкости, с которой г-жа де Варанс отдавалась мужчинам, объясняя ее не половой распущенностью, а напротив, трезвым расчетом, т. е. вредным влиянием рассудка и культуры на доброе сердце. (Деловая активность г-жи де Варанс вообще напоминает практицизм Веры, какой она изображена в начале "Справки".)

"Она всегда полагала, что ничто так не привязывает мужчину к женщине, как обладание, и хотя она питала к своим друзьям лишь дружбу, а не любовь [...] она пускала в ход все доступные ей средства, чтобы привязать их к себе еще сильнее [... Н]е ценя свою благосклонность [faveurs] особенно высоко [...] она расточала ее, а не продавала, хотя ей постоянно приходилось изыскивать средства к существованию; смею сказать, что если Сократ мог питать уважение к Аспазии, он проникся бы им и к г-же де Варанс" (с. 184-185).

Таким образом, Руссо, всячески стремясь отвести от "маменьки" обвинение в своего рода проституции, в конце концов проговаривается, что разделяет его, когда оправдывает ее как современную Аспазию, т. е. как гетеру, но гетеру, достойную любви и уважения. Характерно также настояние Руссо на «непосредственности» ее бартерной торговли собственным телом, оплачиваемым не деньгами, а дружбой и услугами.

Foi. Одну из важнейших вех биографии Руссо составила перемена религии. Пятнадцати с лишним лет он решил воспользоваться услугами миссионерствующих католиков, чтобы после бегства из Женевы получить приют, работу и финансовую поддержку. Истории и анализу этой операции посвящена значительная часть книги II.

Париж, как известно, стоит обедни[43], а ее гастрономические коннотации в русском языке хорошо соответствуют той роли, которую в обращении Жан-Жака сыграла его «непосредственность».

"[Кюре] г-н де Понверр принял меня хорошо, поговорил о женевской ереси, об авторитете святой матери церкви и покормил меня обедом. Мне трудно было что-либо возразить на аргументацию, увенчанную подобным финалом, и я счел, что кюре, у которых можно так хорошо пообедать, как минимум стоят наших пасторов [...] Я был явно ученее г-на Понверра, но [...] вино из Франжи, показавшееся мне отменным, убедительно говорило в его пользу", и огорчать его казалось ненужной грубостью (с. 40).

Вслед за «вином» вскоре появляются и «женщины», причем сомнительных правил.

"Моя ошибка [faute] была похожа на кокетство тех порядочных [honnêtes] женщин, которые иногда, чтобы достичь своих целей, умеют, ничего не позволяя и не обещая [мужчине], подавать надежды на большее, нежели они могут выполнить" (с. 40).

Несмотря на утверждение о порядочности этих женщин, из тона фразы и ее смысла (предстоящего обращения Руссо) видно, что речь идет в сущности об их продажности. Жан-Жак предстает метафорической кокеткой, почти проституткой. Подобной двусмысленностью, в том числе сексуальной, пронизана вся история обращения.

Именно с обращением связана первая встреча Руссо с г-жой де Варанс. Описав ее очаровательную наружность и манеры, он заключает:

"Ничто не ускользнуло от быстрого взгляда юного прозелита [...] убежденного, что религия, проповедуемая такими миссионерами, не может не привести в рай" (с. 42; вспомним Раису и коннотации ее имени).

Это еще одна манифестация «непосредственности» Жан-Жака, но знаменательно, что на предыдущей странице г-жа де Варанс была представлена читателю как "новообращенная, которую священники заставляли делить ее пенсию [...] с канальями, продающими свою веру" (с. 41), т. е. такими же прозелитами, как Жан-Жак и она сама. А затем в Турине Жан-Жак помещается в общежитие, где "наставляется в религии, за которую ему *продают пропитание* " (с. 52), в обществе "четырех или пяти жутких *бандитов*, его *товарищей* по обучению" (с. 53)[44].

Колебания между «непосредственностью» и прямой «преступностью» в осмыслении совершаемого поступка продолжаются:

"Представляя себе папизм исключительно в его связях с *развлечениями и лакомством*, я без труда примирился с мыслью о такой жизни [... Но] пример будущих неофитов, окружавших меня [...] не позволял мне притворяться перед самим собой, будто *святой* подвиг, который я собирался совершить, не был по сути своей *бандитским* делом [...] Какая бы религия ни была истинной, я-то собирался *продать* свою..." (с. 55-56).

Как если бы набор из веры, секса, гурманства, преступности, продажности (в том числе всего самого святого[45]), проституции, деловитости, невинности, инициации и любви, столь напоминающий бабелевский, не был полон, обращению Жан-Жака предшествует следующая вуаеристски поданная супружеская любовная сцена:

"Что до г-жи Сабран, его супруги [речь идет о чете католиков, сопровождавшей Руссо в Турин], то это была добрая женщина, более спокойная

днем, чем ночью. Так как я спал в их комнате, их шумные бессонницы часто будили меня и будили бы еще больше, если бы я понимал их смысл [sujet]. Но я ни о чем не догадывался..." (с. 50).

Вспомним сходную ситуацию из "Гонорара" и "Улицы Данте", а также горничную Бендерских, которая "двигалась медленно", но "в любви, должно быть, ворочa[лась] с неистовым проворством".

Androgyne. Подобно герою "Справки", Жан-Жак имеет тенденцию аккумулировать все возможные сексуальные роли. Безутешный после смерти жены, отец Жан-Жака "снова видит ее в [нем]", и они вместе проливают о ней слезы (с. 5). Так складывается "женственный" характер Руссо, определяющий все его дальнейшие противоречия (с. 7). А в момент «инцестуальной инициации» Руссо не забывает отметить и иные роли "маменьки":

"[о]на была для меня больше чем сестрой (!), больше чем матерью, больше чем подругой, даже больше чем любовницей, и потому любовницей не была. Я любил ее слишком сильно, чтобы вожделеть к ней" (с. 183).

Двусмысленный образ «сестры» кратко проходит вновь, когда в период подготовки к принятию католичества Жан-Жак проникается безответной симпатией к одной из двух "распутных девок" ("salopes [...] coureuses") — его "сестер по обращению".

Возможно, что именно с «детскостью» и «женственностью» Жан-Жака связана его привлекательность для гомосексуалистов.

В миссионерском приюте к ничего не понимающему Жан-Жаку начинает приставать один из обращаемых "бандитов". Он осыпает Жан-Жака страстными поцелуями, которые тот с трудом, но терпеливо сносит; желает спать с Жан-Жаком в одной постели; и, наконец, однажды набрасывается на него с ласками. Испуганный Жан-Жак вырывается и с удивлением наблюдает непонятное для него извержение "чего-то липкого и беловатого, от чего его тошнит" (с. 59). Один из наставников разъясняет пожаловавшемуся Жан-Жаку, что при всей греховности дело это обычное — он "сам в юности подвергся тому же и не нашел в этом ничего страшного" (с. 60). Жан-Жака это не убеждает, он проникается отвращением к приюту и, по характерной для него логике поведения, соглашается, наконец, перейти в католичество, лишь бы только выбраться на волю (с. 60-61).

Этот эпизод, один из самых знаменитых в "Исповеди", мог привлечь внимание Бабеля ввиду его интереса к инверсиям сексуальных ролей и ярким физиологическим сценам. К тому же

"бандит", покушавшийся на невинность Жан-Жака, был словенцем, выдававшим себя за иудея, чтобы подороже продать свою готовность креститься (с. 53, 58, 61); поэтому ему для торжественной церемонии было подарено "белое облачение, каковое мне бы тоже очень пригодилось, но мне его не дали [...], поскольку я не имел чести быть евреем" (с. 61).

Поистине бабелевский букет из бандита, то ли еврея, то ли славянина, красивой одежды и ловкого и выгодного притворства!

Через сотню страниц и четырьмя годами позже все еще девственный Жан-Жак подвергается в Лионе приставаниям онаниста, предлагающего ему "развлечься совместно, но каждый сам по себе" (с. 153), а затем в том же Лионе

> Жан-Жака, собравшегося заночевать на лавке под открытым небом, приглашает разделить с ним его постель некий аббат, по приходе домой обнаруживающий те же виды на него, что и бандит-псевдоеврей. Умудренный прошлым опытом, Жан-Жак умелыми речами успокаивает сексуальный пыл аббата.

Обращает на себя внимание не только напрашивающаяся параллель с бабелевским "церковным старостой", но и общий мотив «дома/бездомности».

* * *

Вопрос о том, читал ли Бабель Руссо и если да, то как на него реагировал и что у него заимствовал, приведенная выше батарея перекличек, разумеется, не решает. Многочисленные сходства вполне могут объясняться передачей через "третьи руки" — с одной стороны, через Достоевского, с другой — по французской, бальзаковско-мопассановской линии. Возможны и чисто типологические схождения, продиктованные общностью разрабатываемой парадигмы. Именно из подобных обобщенных представлений об интертексте мы и исходили в нашем прочтении "Исповеди", как если бы ее автором был не Руссо, а Бабель. Смысл выявленных изотопий в том, что они наглядно демонстрируют принадлежность Бабеля к традиции, начатой Руссо, вернее — иронично-пародийное замыкание им этой традиции.

Глава 6
ДЮРУА, ДРЕЙ, ПЕРЕДОНОВ И ДРУГИЕ

1. "Милый друг"

Babel/"Bel ami". В гл. 3 речь уже заходила о "Милом друге" как подтексте бабелевского "Мопассана". При ближайшем рассмотрении переклички с этим романом — кстати, подробно обсуждаемым в толстовском "Предисловии" (см. гл. 2), — оказываются еще богаче и интереснее, чем можно было ожидать.

Знакомство Бабеля с самой знаменитой книгой любимого писателя не вызывает сомнений. А многие эффектные детали явно не прошли мимо его профессионального внимания; при ретрос-

пективном, с оглядкой на Бабеля, чтении "Милого друга" они бросаются в глаза. Ограничимся несколькими примерами.

В первой же главе г-н Дюруа, голодный провинциал, только что демобилизовавшийся из алжирской армии, с завистью смотрит на богатых парижан, в круг которых ему предстоит войти по ходу сюжета.

> "Он смотрел на всех этих людей, которые могли пить сколько угодно [...] И в нем поднималась злоба на этих расположившихся со всеми удобствами господ [...] Попадись бывшему унтер-офицеру кто-нибудь из них ночью в темном переулке [...] он без зазрения совести свернул бы ему шею, как он во время маневров проделывал это с деревенскими курами" (Мопассан [84, с. 205]).

Напрашивается параллель с ситуацией в "Моем первом гусе", где убийство домашней птицы[1] автобиографическим героем символизирует насилие над человеком (хозяйкой, да и самим собой) и способствует ритуальному приобщению героя к истеблишменту (обедающим солдатам).

В середине романа, поджидая г-жу Вальтер около церкви, где она назначила ему свидание, Дюруа иронизирует над своеобразием ее веры.

> "Обращаться с религией, как с зонтиком, вошло у нее в привычку. В хорошую погоду зонт заменяет тросточку, в жару защищает от солнца, в ненастье укрывает от дождя, а когда сидишь дома, он пылится в передней" (с. 394).

Как мы помним, в "Мопассане" рассказчик нападает на Толстого, который "струсил [... и]спугавшись холода, старости [...] сшил себе фуфайку из веры".

В портрете Мадлены Форестье, «соавторши» Дюруа, и ее обращении с ним, начиная с первой встречи, выделяются неполностью прикрытая грудь и охотно протягиваемые голые руки (гл. 2, 3, 6).

> "На ней было [...] платье, четко обрисовывавшее ее [...] высокую грудь. Голые руки и шея выступали из пены белых кружев" (с. 219). "[Г]-жа Форестье обернулась и протянула ему руку, которую он мог рассмотреть чуть не до плеча, — так широк был рукав ее белого, отделанного кружевами пеньюара [...] Дюруа [...] как будто уже видел перед собой ее молодое, чистое, сытое и теплое тело, бережно прикрываемое мягкой тканью" (с. 234). "Тон его показался ей искренним, и она дала ему руки" (с. 287).

Но аналогичным образом представлена и «соавторша» бабелевского рассказчика Раиса Бендерская:

> "[А]тласные эти руки текли к земле [...] кружевце между отдавленными грудями отклонялось и трепетало [...] Раиса вышла ко мне в бальном платье с голой спиной [...] И она протянула мне руки, унизанные цепями

платины [...] — Я хочу работать, — пролепетала Раиса, протягивая голые руки [...] Грудь ее свободно лежала в шелковом мешке платья; соски выпрямились, шелк накрыл их [...] Она прижалась к стене, распластав обнаженные руки".

Приведенные примеры могут показаться случайными совпадениями, но за ними стоят более глубокие параллели. Сюжет "Милого друга" —

история быстрого восхождения г-на Дюруа, бедного плебея-провинциала, по социальной и финансовой лестнице благодаря его достоинствам как мужчины, литератора, дельца и политикана. Своими успехами он обязан главным образом женщинам; что касается мужчин — «отцовских фигур», — то сначала он ищет у них покровительства, затем вступает с ними в соперничество и, наконец, побеждает их. Социальное продвижение исследуется на материале литературной карьеры, т. е. власти слова (écriture), словесная проституция прямо соотносится с сексуальной, а классовое аутсайдерство принимает в частности и форму «еврейского вопроса». Постоянным контрапунктом к жизненному успеху героя проходят темы религии и физической смерти.

Остановимся на нескольких аспектах романа, релевантных для сопоставлений с Бабелем.

Слово, секс и власть. Металитературный аспект сюжета задается в самом начале (и сразу же в комбинации с сексуальным), когда повествователь заключает описание внешности героя следующим образом: "все в нем напоминало соблазнителя из бульварного романа" (с. 204). Мопассан не столько берет своего героя из жизни, сколько помещает в жизнь готовый литературный штамп. Двумя главами дальше, отчаявшись написать свой первый опус для газеты, Дюруа предается своим ежевечерним мечтам:

"Ему представлялось необыкновенно удачное любовное похождение, благодаря которому разом сбудутся все его чаяния. Он встретится на улице с дочерью банкира или вельможи, покорит ее с первого взгляда и женится на ней" (с. 231).

Но примерно так, только в более циничном повороте, все и произойдет в "Милом друге"; а элемент "на улице" к этому времени уже реализован случайной встречей с Форестье. Для Мопассана характерны колебания между сознательным пародированием клише и их добросовестной эксплуатацией, но местами и он поднимается до изощренного анализа парадоксов писательства.

Постоянными обертонами литературного сотрудничества Дюруа с Мадленой (женой сначала его приятеля-покровителя Форестье, а после смерти последнего — его собственной) являются «поддельность» авторства и его сексуальная подоплека. Выслу-

шав рассказ Дюруа о службе в Алжире, Мадлена диктует ему его статью, после чего заявляет:

" — Вот как пишутся статьи [...] Соблаговолите поставить свою подпись. — Дюруа колебался. — Да подпишите же! — Он засмеялся и написал внизу страницы: «Жорж Дюруа» [... Он] испытывал чувственное наслаждение [...] которое доставляла ему растущая близость их отношений. Ему казалось, что все окружающее составляет часть ее самой, все, даже закрытые книгами стены" (с. 237).

Статья[2] имеет успех, и Дюруа, рассчитывая на журналистские гонорары, немедленно и с мстительным торжеством берет расчет в канцелярии, где до сих пор работал; ср. героя "Справки", который наутро не идет в типографию, и героя "Мопассана", который предпочитает любой риск "сидению за конторкой часов по десяти в день".

Сотрудничество продолжается и в браке, причем главная сцена супружеской любви дается опять в связи с соавторством, в котором Дюруа играет уже более самостоятельную роль. К этому времени он, по характерной подсказке Мадлены, сочетающей карьерный нахрап, манипуляцию масками и словесную фальсификацию, уже стал г-ном (а в дальнейшем и бароном) Дю Руа де Кантель.

"[Н]а этот раз он тоже с трудом находил слова. Заметив это, Мадлена слегка оперлась на его плечо и начала шептать ему на ухо фразу за фразой [...] Дю Руа вставлял порой несколько строк, сообщавших нападкам более глубокий смысл [... Статья] показалась им обоим великолепной, и, ликующие, изумленные, они улыбнулись так, словно только сейчас оценили друг друга. Они смотрели друг на друга с нежностью, влюбленными глазами, а затем, почувствовав, что ощущение близости духовной переходит у них в жажду физической близости, порывисто обнялись и поцеловались. Дю Руа взял лампу [...]" (с. 367).

Типовой — и, значит, готовый для тиражирования — характер этого симбиоза подчеркивается в последней главе — своего рода эпилоге, где говорится, что брошенная "милым другом" Мадлена нашла себе нового молодого соавтора, которого вскоре выведет в видные журналисты. Бабель в "Мопассане" и "Справке" не просто заимствует мопассановские коллизии и динамизирует их изложение, но и радикально меняет распределение ролей. У него ведущую, а то и единственно творческую роль в тандеме с женщинами (Раисой, безжизненно правильной переводчицей Мопассана, и Верой, идеально сырой слушательницей) играет герой-мужчина. Однако сама «писательская» вариация на тему Паоло и Франчески (ограничивающихся чтением) принадлежит Мопассану. Из "Милого друга", возможно, позаимствована и эротизированная обстановка кабинета, обшитого книга-

ми, — ср. тома Мопассана, обрушивающиеся на ковер в момент сексуальной истины.

Как журналист, Дюруа, сам и вместе с Мадленой, работает, так сказать, в документальном жанре. Но в романе систематически подчеркивается, что и собирание информации, и ее подача, а главное, содержание, направление и timing важнейших статей диктуются сугубо прагматическими задачами борьбы за власть и обогащение. Таким образом, перформативная власть словесных фикций выступает в своем самом наглядном и эффектном виде. То, что Дюруа пишет *не сам, не бескорыстно и неправду, но с тем большими жизненными результатами*, образует единый комплекс мотивов, явно близкий героям-рассказчикам "Справки" и "Мопассана" (а заодно и всей сегодняшней системе взглядов на прагматику дискурса).

Секс и деньги. Фальшивости и продажности пишущего "я" героя вторит его метафорическое и сюжетное приравнивание ворам и проституткам, существенное с точки зрения "Справки". Первым наброском образа Дюруа был характерологический очерк 1883 г. "Мужчина-девка" ("L'Homme-fille")[3]. Знакомясь с мужем своей любовницы Клотильды, Дюруа "пережива[ет] бурную, упоительную радость — радость непойманного вора" (с. 307), а страницей раньше, разглядывая катающихся в Булонскому лесу, он видит коляску с известной куртизанкой:

> "Быть может, он смутно сознавал, что между ним и ею есть нечто общее, что в ее натуре заложено нечто родственное ему, что они люди одной породы, одного душевного строя и что он достигнет своей цели столь же смелыми приемами" (с. 306).

По ходу сюжета Дюруа систематически берет деньги у женщин, начиная с проституток, к которым "он отнюдь не пита[ет...] отвращения" (с. 204).

Первой его спонсоршей становится профессионалка Рашель из сада Фоли-Бержер.

> " — Пойдем ко мне? — неожиданно предложила брюнетка. — Содрогаясь от похоти, он грубо ответил ей: — Да, но у меня только один луидор. — [...] Ничего, — сказала она и, завладев им, как своей собственностью, взяла его под руку. Идя с нею, Дюруа думал о том, что на остальные двадцать франков [из суммы, взятой у Форестье, бесплатно приведшего его в Фоли-Бержер] он, конечно, достанет себе фрак для завтрашнего обеда" (с. 215).

При следующем визите в Фоли-Бержер (жульнически бесплатном и уже самостоятельном) Дюруа снова встречается с Рашелью.

"Дюруа замялся, — его несколько смущало то, что он собирался сказать ей. — Дело в том, что я нынче без денег [...] проигрался в пух. — Учуяв ложь инстинктом опытной проститутки [...] — Лгунишка! — сказала она [...] С бескорыстием куртизанки, исполняющей свою прихоть, она прошептала: — Все равно, миленький, я хочу только тебя" (с. 252).

Третья встреча происходит в следующей главе, при посещении Фоли-Бержер, опять бесплатном (от имени газеты), на этот раз в обществе Клотильды, его новой и тайной светской любовницы[4], которая к этому времени уже платит за квартиру их свиданий и незаметно оставляет в его карманах двадцатифранковые монеты.

"Дюруа [...] пугала встреча с Рашелью. Но он подумал: «Ничего! В конце концов она мне не жена [...]»" (с. 280-281). Увидев Рашель, он притворяется незнакомым с ней, она устраивает скандал, Клотильда кричит: "Ты платил ей моими деньгами, да?" (с. 282) и пытается уехать в карете, он вскакивает за ней, она выходит и платит кучеру, чтобы он отвез Дюруа домой.

Так драматизирован переход Дюруа на содержание от одной женщины к другой, причем в рамках сюжета в целом вспышка ревности Клотильды, за которой последует примирение, представляет собой первый член регулярной серии: в дальнейшем такими же перипетиями будут сопровождаться реакции Кло на брак "милого друга" с Мадленой, на соблазнение им г-жи Вальтер и на его брак с Сюзанной. Тем самым связь и разрыв Дюруа с проституткой прочно ставятся в ряд последующих сексуально-финансово-матримониальных операций героя. Соответственно, его мысль: "она мне не жена" приобретает эмблематический смысл: она ему такая же «жена» и «не-жена», как и все остальные.

Очевидно сходство между этим «романом с проституткой» и мотивами "Справки", а также между переходом от проститутки к «порядочным» женщинам и ходом от "Справки" к "Гюи де Мопассану". Важнейшее различие состоит в том, что у Мопассана на героя работают его сексуальные, а не творческие достоинства. Впрочем, на заднем плане искусство все-таки присутствует — все это происходит в Фоли-Бержер. На фоне и не без участия искусства совершатся и кульминационные события романа, о чем ниже.

Если от Рашели Дюруа получает бесплатный секс, а от Клотильды — оплату их квартирки и деньги на мелкие расходы, то за Мадленой он получает приданое, затем вымогает у нее половину наследства, оставленного ей ее любовником графом Водреком. От г-жи Вальтер он узнает закулисную информацию, изве-

стную ей от мужа, позволяющую ему заработать на бирже. Наконец, женившись на дочери Вальтеров, Сюзанне, Дюруа богатеет окончательно. Эта финальная операция содержит целый ряд характерных «бабелевских» мотивов.

Чтобы развестись с Мадленой, Дюруа приходится, заручившись участием полиции, застать Мадлену с ее высокопоставленным любовником — сенатором Ларош-Матье. Сцена сочетает характерные бабелевские элементы вуаеризма (ср. "В щелочку") с трикстерской победой над представителем власти ("Где кончается Беня и где начинается полиция?"). А «женитьба увозом», против воли богатых родителей Сюзанны, напоминает историю самого Бабеля и его первой жены, Евгении Бронфейн, дочери недосягаемо солидного киевского негоцианта, примирившегося с браком лишь тогда, когда он сам разорился, а Бабель прославился[5].

Лестницы, особняки и выкресты. Женитьба на Сюзанне венчает линию стремительного продвижения Дюруа по социальной лестнице. Реальная, она же символическая, «лестница» появляется в самом начале романа, при первом визите Дюруа к его первым покровителям.

> " — Где живет господин Форестье? — Четвертый этаж, налево. — В любезном тоне швейцара слышалось уважение к жильцу. Жорж Дюруа стал подниматься по лестнице [...] Фрак [взятый на деньги и по совету Форестье напрокат] он надел в первый раз в жизни [...]" (с. 215).

Ср. в "Мопассане":

> "На следующий день, облачившись в чужой пиджак, я отправился к Бендерским [...] По лестнице пролегал красный ковер [...] Бендерские жили в третьем этаже".

Возвращаясь в тот вечер от Форестье, где он успешно завязывает контакты практически со всеми остальными персонажами романа, Дюруа спускается по лестнице "вприпрыжку" (с. 228); ср. героя "Мопассана", нарочно раскачивающегося на ходу из стороны в сторону после овладения Раисой.

В следующей главе Дюруа впервые приходит в принадлежащую его патрону и будущему тестю Вальтеру газету ("ровно в три часа он поднялся по парадной лестнице в редакцию «Французской жизни»"; с. 238). Затем он наносит дневной визит г-же Вальтер и вечерний — обоим Вальтерам, в их доме, имеющем "вид роскошного аристократического особняка", с лакеями, бронзовыми канделябрами, гобеленами, лестницей и т. п. (с. 288-289, 296-297), причем одним из гвоздей приема является осмотр картин, приобретенных патроном-нуворишем. В этот дом

и предстоит проникнуть герою, сначала в качестве посетителя, а затем и более основательно.

Вальтер — разбогатевший еврей-банкир, женившийся на христианке, которая стыдится этого, возможно выкрест.

> " — О, госпожа Вальтер [...] — другое дело. Между прочим, она очень страдала от того, что вышла замуж за еврея [...] Она дама-патронесса всех благотворительных учреждений квартала Магдалины. Она даже венчалась в церкви. Не знаю только, крестился ли патрон для проформы, или же духовенство посмотрело на это сквозь пальцы" (с. 378).

Нажившись на различных махинациях, в частности, на марокканской кампании, Вальтер покупает себе роскошный княжеский особняк, а также модную в сезоне картину, "изображающую Христа, шествующего по водам" (с. 433), и устраивает по поводу нее прием, куда приглашает все высшее парижское общество. Основным нервом этого эпизода является внедрение разбогатевшего выскочки-еврея во враждебную, но вынужденную принять его, среду истеблишмента.

> "Это уже был не жид Вальтер, директор банка, который никому не внушал доверия, издатель подозрительной газеты, депутат, по слухам, замешанный в грязных делишках. Теперь это был господин Вальтер, богатый еврей [... С]тарик Вальтер отлично знал, что немного погодя они снова придут сюда, как приходили к его собратьям — иудеям, разбогатевшим так же, как и он [...] придут, ибо он оказался столь тактичным и сообразительным, что позвал их к себе, сыну Израиля, полюбоваться картиной, написанной на сюжет из Евангелия" (с. 433-434).

> "Стены огромного вестибюля были обтянуты гобеленами, на которых были изображены похождения Марса и Венеры. Вправо и влево уходили крылья монументальной лестницы [...] Перила из кованого железа являли собой настоящее чудо; старая, потемневшая их позолота тускло отсвечивала на красном мраморе ступеней" (с. 436).

Еврей-выскочка Вальтер, с его предположительным крещением, женой-католичкой, аристократическим дворцом и демонстративно христианизированным меценатством, и Дюруа, вступающий в адюльтер с его женой, а затем в брак с его дочкой, образуют мощный аналог — если не непосредственный подтекст и источник — ситуации в "Мопассане", где молодой провинциал-рассказчик тоже проникает в дом разбогатевших на войне евреев с ассимиляционными, аристократическими и эстетическими претензиями.

> "Присяжный поверенный Бендерский, владелец издательства «Альциона», задумал выпустить в свет новое издание Мопассана. За перевод взялась жена [...] Из барской затеи ничего не вышло [...] Банкиры без роду и племени, выкресты, разжившиеся на поставках, настроили в Петербурге [...] множество пошлых, фальшиво величавых этих замков [...] Она ввела

меня в гостиную, отделанную в древнеславянском стиле. На стенах висели синие картины Рериха [...] По углам — на поставцах — расставлены были иконы древнего письма".

Параллель между Бендерским и Вальтером подкрепляется также общим мотивом нездорового в своей преувеличенности успеха.

"Я познакомился с мужем Раисы — желтолицым евреем с голой головой и плоским сильным телом, косо устремившимся к полету. Ходили слухи о его близости к Распутину. Барыши, получаемые им на военных поставках, придали ему вид одержимого. Глаза его блуждали, ткань действительности порвалась для него. Раиса смущалась, знакомя новых людей со своим мужем".

Отметим (помимо постыдности союза с Бендерским, ср. выше о Вальтерах) образ силы, переходящей в болезненную одержимость, на который работают и распутинские ассоциации. Они включают не только очевидные элементы «власти» и «исступленного православия», но и идею «гибельности» ("ткань действительности порвалась"), связанную с «нарушением морали» (ср. перекличку имени Распутина с дважды проходящими упоминаниями о "распутстве", окаменевшем в глазах горничной).

В "Милом друге" аналогичный, с элементами раннего декадентства, мотив есть в изображении оранжереи нового особняка Вальтеров, где, в виду картины с Христом, разворачиваются важнейшие события.

"[Там] стоял парной запах влажной земли, веяло душным ароматом растений. В их сладком и упоительном благоухании было что-то раздражающее, томящее, искусственное и нездоровое. Ковры [...] поразительно напоминали мох" (с. 438).

Жертвой этой нездоровой атмосферы становится у Мопассана, правда, не муж, а жена, которая из ревности не может примириться с браком Дюруа и Сюзанны.

"Пышная растительность [...] обдавала ее своим одуряющим дыханием [...] становилось тесно в груди [... запах] доставлял мучительное наслаждение, он вызывал во всем теле неясное ощущение возбуждающей неги и предсмертной истомы" (с. 468).

"[С]луги рассказывали, что как только был решен этот брак, она в ту же ночь услала Сюзанну в монастырь, а сама отравилась со злости. Ее нашли в бессознательном состоянии. Теперь уж ей, конечно, не оправиться. Она превратилась в старуху; волосы у нее совсем побелели. И вся она ушла в религию" (с. 472).

В связи с темой выкрестов Вальтера/Бендерского заметим, что карьера, делаемая евреем в нееврейской среде, представляет в чистом виде парадигму вхождения в истеблишмент аутсайде-

ра — «бальзаковского индивидуалиста». Поэтому Мопассан поступает закономерно, включая в качестве одной из линий сюжета в свой, так сказать, вариант "Утраченных иллюзий"/"Отца Горио" элемент еврейского "романа диаспоры", о котором шла речь в гл. 4 в связи с Книгой Даниила[6]. В развитие этой закономерности он и проводит прямую параллель между Дюруа и Вальтером, наделяя Дюруа «еврейской» продажностью, связывая его с Вальтером семейными узами и делая его преемником Вальтера по газете.

Бабель, постоянно балансировавший между всеми возможными противоположностями, включая «еврейскость/не-еврейскость»[7], представляет героя-рассказчика "Справки" и "Мопассана" этнически не маркированным, так сказать, нейтрально русским. Во всяком случае, о Бендерских и стиле, которым "раньше писали евреи на русском языке", тот высказывается как бы со стороны. Можно сказать, что, подобно Дюруа, «приемными отцами» которого являются и Форестье, и Норбер де Варенн, и Вальтер, бабелевский рассказчик занимает промежуточное положение между своими частичными двойниками Казанцевым и Бендерским. К первому (в нем, если угодно, можно видеть вариацию на тему де Варенна) он близок по признаку «книжности», ко второму — по еврейско-провинциальной линии «материального овладения столичной жизнью (в частности, Раисой)». А из других текстов Бабеля мы знаем, сколь важна была для него как еврея тема овладения русской женщиной и вхождения в магистральную струю русской культуры.

Подражание Христу. Излюбленное Бабелем наложение религии на различные проявления аморализма (проституцию, секс, насилие, коррупцию) во многом восходит к Мопассану[8], в том числе к "Милому другу". По ходу адюльтера с Дюруа г-жа Вальтер постоянно ищет спасения в церкви, а ее помешательство непосредственно провоцируется портретным сходством между ее соблазнителем Дюруа и Христом на картине.

> "[... — В]чера я застал жену перед этой картиной: она стояла на коленях, точно в часовне. Она здесь молилась [...] — Этот образ Христа спасет мою душу, — уверенно произнесла г-жа Вальтер [... —] Посмотрите на его голову, на его глаза, — как все в нем просто и вместе с тем сверхъестественно. — Да ведь он похож на вас, Милый друг! — воскликнула Сюзанна [...] Она попросила Жоржа стать рядом с картиной. И все нашли, что в их лицах действительно есть некоторое сходство [...] Госпожа Вальтер, застыв на месте, напряженно всматривалась то в черты своего любовника, то в черты Христа. И лицо ее стало таким же белым, как ее волосы" (с. 447-448).

"И тут перед ней, будто видение, предстал светлый образ Иисуса, шествующего по водам [...] Он говорил ей: «Иди ко мне. Припади к моим ногам. Я пошлю тебе утешение [...]" [... К]огда молитвенный жар остыл, она подняла на него глаза, и ее мгновенно объял ужас. Дрожащее пламя свечи слабо освещало его снизу, и в эту минуту он был так похож на Милого друга, что ей казалось, будто это уже не бог, а любовник глядит на нее [...] «Иисусе! Иисусе! Иисусе!» — шептала она. А на устах у нее было имя Жоржа [...] Долго еще преследовали ее какие-то странные, пугающие видения. Жорж и Сюзанна, обнявшись, все время стояли перед ее глазами, а Иисус Христос благословлял их преступную любовь [...] Какое-то оцепенение нашло на нее [...] Утром тело г-жи Вальтер, бесчувственное и почти бездыханное, было найдено возле «Иисуса, шествующего по водам»" (с. 468-469).

Кощунственная проекция Дюруа на Христа закрепляется в финальной сцене бракосочетания:

"[В] алтаре между тем совершалось таинство: богочеловек по зову своего служителя сходил на землю, дабы освятить торжество барона Жоржа Дю Руа [...] В эту минуту он чувствовал себя почти верующим [...] он был полон признательности к божественной силе, которая покровительствовала ему [...]" (с. 478).

В "Мопассане", как мы помним, с Христом впрямую соотнесена Раиса ("Изо всех богов, распятых на кресте, это был самый обольстительный") — с игривой травестией полов. Но подспудно проведено и наложение на Христа самого автора "Милого друга", принявшего полуживотный облик (см. гл. 13), подсказанное, скорее всего, маниакальным самоотождествлением Мопассана с Христом в период сумасшествия (см. гл. 3), но, возможно, также и сюжетным уравнением "Дюруа = Иисус".

"Милый друг" кончается полным земным торжеством героя. Правда, в романе щедро разработана и тема «смертности человека» — в "отечески нежных" речах стареющего поэта Норбера де Варенна (одобрительно отмеченных Толстым, см. гл. 2) и в наблюдаемых Дюруа сценах умирания кашляющего Форестье (одного из двойников героя; ср. астму "церковного старосты" в "Справке" и собственную Бабеля)[9]. Однако в финальную позицию эти «предвестия истины» не вынесены (что ближе к "Справке", чем к "Мопассану").

2. "Леон Дрей"

Итак, в "Милом друге" Бабель находит почти готовыми многие темы и положения "Мопассана" (а также "Справки"). Он подвергает их лаконичной, смелой и сознательно металитературной обработке, но этим не ограничивается. Новаторскую суть "Мопассана" составляет стержневой ход от эффектного осуществления в жизни героя литературных ситуаций (на этот раз мо-

пассановских; ср. выше об аналогичном копировании бульварного романа в судьбе Дюруа) — к соотнесению их с невымышленным концом самого автора. Но и в этом отношении, как и в транспонировании Дюруа на российскую и даже еврейскую почву, Бабель не обходится без предшественника.

Недостающее звено обнаруживается у русскоязычного писателя на еврейские темы Семена Юшкевича, релевантность которого для Бабеля уже отмечалась (Левин [67, с. 6]). Перу Юшкевича принадлежит роман "Леон Дрей" (1913-1915) [153], представляющий собой явную русско-еврейскую вариацию на тему "Милого друга".

> **Его герой, молодой еврей, красавец и прохвост, подобно Дюруа, последовательно становится любовником все более и более богатых и знатных женщин, евреек и русских, живет за их счет, втирается в доверие к их мужьям, проникает в лучшие дома и достигает успеха. Один из эпизодов, на приеме у адвоката Мельникова, на которого работает, с женой которого живет и за дочерью которого ухаживает Дрей, многим напоминает прием в новом особняке Вальтеров.**

Не останавливаясь на этих очевидных перепевах Мопассана, сосредоточимся на прямых «заготовках» для Бабеля.

> **"Положительно, этот зал напоминает мне веселый дом. Женщин сколько угодно [...] Каждая [...] из них здорова, благоухает, выхолена мужем для меня. Работайте, работайте, дурачье, — хольте моих женщин!" [153, ч. II, с. 103[10]]. "Теперь хочу только их, богатых, выхоленных, приготовленных для меня богатыми дураками" (с. 106). "Пышное убранство гостиной привлекло его внимание" (с. 133). "Все, что здесь находится, и она сама, — все это твое, но лишь во временном пользовании у ее мужа" (с. 135). " — А мне, господа [...] с сожалением сказал [муж...] пора. [...] — Так ты [...] уходи, — просто сказала Женя, — и приходи поскорее. Наш гость еще, наверное, посидит у нас" (с. 157; Леон остается и проводит время в объятиях хозяйки).**

Ср. в "Мопассане":

> **"Не нужно было много времени, чтобы узнать в Бендерской упоительную эту породу евреек [...] Деньги оборотистых своих мужей эти женщины переливают в розовый жирок на животе, на затылке, на круглых плечах. Сонливая, нежная их усмешка сводит с ума гарнизонных офицеров". "[Сестры Раисы] были замужем за своими собственными Бендерскими [...] Мужья закутали сестер в котиковые манто [... и] уехали в театр [...]" (оставив Раису в распоряжении рассказчика).**

Кстати, "розовый" цвет упоительного "жирка" — один из лейтмотивных в портрете Раисы ("В гостиную, неся большую грудь, вошла черноволосая женщина с розовыми глазами"); он подсвечен «розовостью» губ белой клячи из "Признания" ("Белая кляча с розовыми от старости губами пошла шагом") и образом «роз» из "Идиллии" ("в знойный полдень, в стране роз, на

родине роз"). Правда, цветовая гамма, в которой дана «масть» Раисы, включает также черные волосы и "рыжий мех ресниц" (в pendant к "рыжей Селесте" из "Признания"), но «розовость» явно подчеркнута. Ее источник тоже обнаруживается у Юшкевича, заигрывающего этот лейтмотив до предела.

> **"Приглашу вот эту пышную розовую женщину [...] — Я обожаю высоких розовых женщин [...] Любите ли вы польку? — Люблю, — ответила розовая женщина [...] — Я назвал вас про себя розовая женщина [...] — Розовая женщина, — повторила она громко и рассмеялась [...] — Розовые, розовые, — вот мой идеал" (с. 103-105).**

В дальнейшем Леон посещает "розовую женщину" — госпожу Евгению Блитман и, по уходе ее мужа, овладевает ею. Остается гадать о роли, которую в этом несомненном текстуальном заимствовании могло сыграть совпадение имени "розовой женщины" с именем жены Бабеля (Евгении Бронфейн), до какой-то степени послужившей прототипом Раисы из "Мопассана" (см. Прим. 5)[11].

Следуя за Мопассаном, Юшкевич тоже обнажает половую двойственность своего героя-сутенера и его актерство (чем перебрасывается мостик от "Милого друга" к "Справке"). Подобно Дюруа, Леон Дрей по-женски любит смотреться в зеркало.

> **" — Какие красивые руки, — сказал он себе, нежно поглаживая их [...] Ах ты, мерзавец! Ты же — девка! Настоящая кокотка. Ну, и девка, — улыбнулся он, — и наплевать..." (с. 116-117). "Леон в ожидании стал разглядывать себя в зеркало. Черт его знает, как он красив, положительно ему следовало бы родиться женщиной" (с. 133). " — Хотя вы и богаты, — подумал он, — все же мне наплевать на вас. Я актер, я ловчее вас, умнее" (с. 134). "Однако, она хорошо показывает себя. Как отлично открыта ее шея. И какой роскошный кулон [...] Не лучше ли было бы, если бы он висел на моей груди?" (с. 136).**

Особый интерес представляет конец романа. Достигший, подобно Дюруа, полного успеха (и выдав, подобно Бене Крику, замуж сестру), Леон обнаруживает у себя симптомы венерического заболевания.

> **" — Нос упадет, — пронеслось у него [...] И снова длинная, отравленная игла мучительно вонзилась в его сердце. — Пуля в лоб! [...] Какая прекрасная жизнь должна оборваться в самом расцвете! Мне ведь всего двадцать пять лет" (с. 277). " — Моя молодость кончилась, — грустно думал он [выходя на улицу от врача] — Вступаю в жизнь «полным генералом»..." (с. 278). "Через три месяца Леон Дрей, разодетый, в цилиндре, и по-прежнему важный, чванный, сидел, развалясь, в отличном наемном экипаже [...] — Да, — думал [он ...] — лет через пятнадцать, двадцать меня ждет прогрессивный паралич [...] Но наплевать! Двадцать лет, это — целый век. Поживу как следует, а там пулю в лоб..." (с. 279).**

Этот финал совмещает открытую концовку в момент торже-

ства à la "Милый друг" с предвестием жалкого конца (ср. бабелевское "предвестие истины") в духе биографии самого автора[12]. Первые признаки сифилиса появились у Мопассана в возрасте от двадцати одного до двадцати шести лет (1871-1876; Лану [66, с. 360]). В 1877 г. он с гордостью писал другу о вступлении в клуб настоящих сифилитиков, восходящий к Франциску I (Душен [43, с. 60]; ср. слова Дрея о "полном генерале"). В 1892 г., т. е. именно через пятнадцать-двадцать лет после начала болезни, он пытался покончить с собой — застрелиться (а обнаружив, что верный слуга спрятал его револьвер, — зарезаться). Еще через полгода Мопассан умер от прогрессивного паралича.

Бабель сделал следующий, выражаясь его языком, поворот рычага и впрямую смонтировал успех героя-подражателя с болезнью и смертью автора-образца, а тем самым — вымысел с документом.

Есть в тексте Юшкевича и прообраз знаменитой бабелевской фразы, служащей в "Мопассане" предвестием финального "предвестия истины". Ср.:

> У Бабеля: "Никакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя [...] Я дочитал книгу [Мениаля] до конца и встал с постели [...] Сердце мое сжалось. Предвестие истины коснулось меня".
>
> У Юшкевича: "Он почувствовал отчаяннейший холод. Как будто длинная игла пронзила его сердце" (с. 266).

... Влияние Юшкевича на Бабеля не следует ни преуменьшать, ни преувеличивать. Он принадлежал к бескрылому, уныло-натуралистическому прогрессивному направлению, группировавшемуся вокруг "Знания", и не исключено, что это его многословный перепев "Милого друга" Бабель имел в виду, выводя в своем лаконичном мета-"Мопассане" Раису Бендерскую, в переводе которой "не осталось и следа от фразы Мопассана", ибо она "писала утомительно правильно, безжизненно и развязно — так, как писали раньше евреи на русском языке".

3. "Нана"

Скромную, но существенную роль среди околомопассановских интертекстов Бабеля, по-видимому, следует отвести "Нана" Эмиля Золя (1880). "Нана" имела мгновенный успех во Франции, в том же году вышла по-русски и широко читалась в России. Знакомство Бабеля с этим романом, посвященным жизни куртизанки, рисующим сексуальную панораму Второй Империи накануне ее развала, богатым физиологическими деталями и со-

держащим целую главу, где двойником героини выступает ее тезка — призовая лошадь[13], представляется несомненным.

Одна из центральных тем "Нана" — контрапунктное взаимоналожение парадигм семьи и проституции; значительное внимание уделено в ней «двойничеству» между куртизанкой, ее клиентами и "честными" женщинами, а также темам денег, религии, лесбийской любви и т. д. В результате, вклад романа в топос проституции оказывается многообразным (что хорошо видно из Прилож. I); мы, однако, обратимся к более непосредственным связям "Нана" с рассматриваемыми текстами Бабеля.

Бестиальность и копрофагия. Прежде всего, "Нана" проливает свет на вопрос об источнике образа Мопассана как поедающего, стоя на четвереньках, свои испражнения. Если сама "четвероногая" поза нашла себе целый ряд прообразов — в библейской книге Даниила, "Д-ре Гроссе", "В порту"/"Франсуазе", биографии Ницше (см. гл. 2, 3, 4), то копрофагия осталась, так сказать, документально не подтвержденной и в этом смысле — целиком на творческой совести Бабеля (см. гл. 3).

К числу классических текстов, содержащих образ героя, поставленного неправедной жизнью на четвереньки, относится и "Нана". В гл. 13 героиня, демонстрируя полноту своей власти над графом Мюффа, прибегает среди прочих и к этой форме унижения его достоинства:

> "В другой раз ей приходила фантазия изображать медведя[14]. Она начинала ползать по устилавшим пол шкурам на четвереньках, гонялась за ним и рычала, делала вид, будто хочет на него наброситься, а иногда с хохотом хватала его зубами за икры. Потом вставала и приказывала: — Попробуй-ка теперь ты [...] Мюффа смеялся [...] становился на четвереньки, рычал, кусал ей икры [...] — Посмотрели бы на тебя сейчас в Тюильри!"

> "Граф и Нана предавались разврату, давая полную волю своей разнузданной фантазии. Преследовавший их когда-то в бессонные ночи суеверный страх обратился в животную потребность иступленно ползать на четвереньках, рычать, кусаться [...] Она стала обращаться с ним, как с животным: стегала, угощала пинками. — Но-но-но!... Ты теперь лошадь".

> "В другой раз он изображал собаку. Нана бросала [...] свой платочек, а он должен был принести этот платочек в зубах, ползая на локтях и коленях [...] А ему нравились эти гнусности, он испытывал своеобразное наслаждение, воображая себя животным, жаждал опуститься еще ниже. — Бей еще сильнее!.. — кричал он. — Гау, гау!.. Я взбесился, бей же сильнее!" (Золя [57, т. 7, с. 583-584]).

Помимо очевидных тем «половой разнузданности» и «унижения» (в следующем абзаце Нана заставляет графа топтать свой камергерский мундир)[15] здесь налицо также мотивы «безумия», «двойничества» героев (представленного ролевым обменом) и,

что существенно, «суеверного страха». Преувеличенная «набожность» является лейтмотивной чертой графа Мюффа и всей его семьи (покойной матери, жены, духовника — г-на Вено), образуя яркий контраст к постепенному развращению этой семьи в результате контакта с Нана. Поэтому религиозная подоплека полового исступления графа означает эффектное соединение двух доминант его образа. Совмещение это осознается не только рассказчиком, но и самим графом:

> "Ревностный католик, не раз испытавший чувство величайшего экстаза, навеваемого пышной службой в богатом храме, он переживал у любовницы те же ощущения, как и там, когда преклонив в полумраке колени, опьянялся звуками органа и запахом кадильниц. Женщина властвовала над ним с ревнивым деспотизмом разгневанного божества [...] Тут были те же мольбы, те же приступы отчаяния и в особенности то же самоуничижение отверженного существа, на котором лежит проклятие пола. Его физическая страсть и духовные потребности сливались и, казалось, выходили из одного общего корня [...] Мюффа покорялся силе любви и веры, двух рычагов, движущих миром [...] Комната Нана каждый раз повергала графа в безумие [...]
>
> Нана, видя его смирение, злобно торжествовала. У нее была инстинктивная потребность унижать людей; ей мало было уничтожать, она стремилась смешать их с грязью [...] А граф бессмысленно вступал в эту игру, смутно вспоминая легенды о святых мучениках, которые отдавали себя на съедение вшам и поедали собственные экскременты" (с. 583).

Этот пассаж непосредственно переходит в приведенную выше сцену с хождением на четвереньках. Таким образом, в едином эпизоде у Золя оказывается представлен весь букет мотивов, существенный для "Гюи де Мопассана", да и других бабелевских текстов: «вера»; «святость» — через унижение и грязь; крайности «секса»; «безумие»; «поза на четвереньках»; и даже буквальный, слово в слово, прообраз «поедания собственных испражнений».

И все же подобные аргументы не имеют силы окончательных доказательств. "Смутные воспоминания" Мюффа, как и финал бабелевского "Мопассана", могут восходить, среди прочего, к тому ироническому пассажу в конце "Госпожи Бовари" Флобера (учителя Золя и Мопассана), где

> "[А]ббат [!] Бурнизьен [...] сделался нестерпимым фанатиком, обличал дух века сего и раз в две недели, обращаясь к прихожанам с проповедью, неукоснительно рассказывал о том, как Вольтер, умирая, пожирал собственные испражнения, что, мол, известно всем и каждому" [129, с. 285].

Впрочем, вероятность прямого заимствования в "Мопассане" из "Нана" (а не только типологического родства) подкрепляется, помимо убедительной детальности совпадения, и некоторыми

другими перекличками двух текстов. Так, образ «рыжей, солнечной, эротичной и божественной» Раисы мог впитать в себя, наряду с чертами мопассановской Селесты, лейтмотивные атрибуты Нана, которая как в своем последнем явлении публике, так и в виде трупа на последней странице романа окружена сакральным ореолом солярности:

"... она казалась в ореоле своих огненных волос каким-то солнцем. Париж запомнит ее именно такой, парящей среди хрустального грота, точно сам бог" [57, с. 597-598]. "А над этой страшной, саркастической маской смерти по-прежнему сияли прекрасные рыжие волосы, как солнце, окружая ее золотым ореолом" (с. 606). Ср. тж. выше сравнение Нана с "разгневанным божеством".

Наконец, привлекательными для Бабеля могли оказаться и такие аспекты романа, как жалкая фигура одного из содержателей Нана — еврея-банкира Штейнера[16], а также тот штрих, что умирает Нана, вернувшись сказочно обогатившейся из... России. В пользу ориентации на Золя говорит и ряд параллелей между "Нана" и "Справкой".

Семья, секс и ролевые инверсии. Среди многочисленных половых связей героини для "Справки" особенно релевантны две, подспудно соотносящиеся друг с другом. Прежде всего, это отношения с влюбленным в Нана гимназистом Жоржем Югоном, которому она отдается бесплатно, сначала удерживаемая, а затем руководимая «материнским» чувством.

"Она неуверенной рукой отталкивала Жоржа, как ребенка, который утомляет своими ласками [...] — Нет, оставь меня, я не хочу... Это было бы очень гадко в твои годы... Послушай, я буду твоей мамочкой" (с. 386). Сцена, однако, переходит в любовную.

Эдиповский элемент продолжает развиваться и после половой консуммации, когда в имение привозят маленького сына Нана.

"Приезд Луизе окончательно переполнил радостью сердце Нана. Порыв ее материнских чувств [...] принял размеры настоящего безумия [...] Нана говорила, что у нее двое детей, и смешивала их в общем любовном порыве. Ночью она раз десять бросала Зизи, чтобы посмотреть, хорошо ли дышит Луизе, а вернувшись, снова ласкала любовника, вкладывая в обладание им материнскую нежность; и порочный юноша, любивший разыгрывать ребенка в объятиях этой рослой девушки, позволял укачивать себя, как младенца" (с. 391-392).

В структуре романа Золя треугольник «Нана — Жорж — Луизе» являет, разумеется, очередную вариацию на тему контрапункта «проституция/семья», чему вторит подчеркиваемое

Нана «двойничество» между нею и настоящей матерью Жоржа — мадам Югон. Последнее:

а) задается разнообразными симметриями между владелицами двух смежных поместий: долгожданные гости мадам Югон оказываются привлеченными за город не ее приглашениями, а соседством Нана; в кульминации этого эпизода (гл. 6) на мосту встречаются две компании гостей, причем мать видит Жоржа в коляске Нана; б) несколько раз подчеркивается заботой проститутки о поддержании хороших отношений между Жоржем и его матерью: Нана постоянно отправляет его домой, предлагает написать ей объяснительное письмо и т. п.

В результате треугольник дополняется до правильного четырехугольника («двое матерей и двое детей»), а в дальнейшем и пятиугольника (когда Нана начинает жить одновременно с Жоржем и его старшим братом).

Бабель в "Справке" тоже, хотя и с иным акцентом — не столько исследовательски-разоблачительным, сколько эстетски-игровым, наслаждается проецированием на своих героев всевозможных половых и семейных ролей (см. гл. 1, 7, 12). Роман Золя богат прототипами большинства этих ролевых смещений; в частности, таков рассматриваемый эпизод любовного сближения героини с Жоржем. По его ходу они предстают не только матерью и сыном, но и двумя подругами — невинными детьми, теряющими девственность, и даже помолвленными двоюродными братом и сестрой.

Начинается с того, что промокшего Жоржа переодевают женщиной:

> "Зоя [...] принесла хозяйке смену белья: сорочку, юбки, пеньюар [...] — Ах, дусик, какой он хорошенький! Настоящая маленькая женщина! Он [...] надел широкую ночную рубашку [...], вышитые панталоны и [...] пеньюар, отделанный кружевом. С голыми руками, с рыжеватыми, еще влажными, ниспадавшими на шею волосами, белокурый юноша был похож в этом наряде на девушку. — Он такой же стройный, как я! — сказала Нана, обнимая его за талию. — [...] Точно на него сшито. Кроме лифа [...] Она вертела его, как куклу, давала ему шлепки [...] он ощущал в нем [пеньюаре] живительное тепло, словно исходившее от Нана" (с. 384-385).

Они садятся за стол, а затем переходят в спальню.

> "Оба набросились на еду [...] как едят в двадцать лет, не стесняясь, по-товарищески [en camarades]. Нана называла Жоржа: «Дорогая моя» [... В спальне] Нана растрогалась; ей представилось, что она опять стала ребенком [...] Какая-то стыдливость сдерживала ее [...] Это переодевание, эта женская рубашка и пеньюар все еще смешили ее; она как будто играла с подругой [...] И в предчувствии дивной ночи она упала, как девственница, в объятия юноши" (с. 385-386).

В последующие дни

> “в объятиях Жоржа Нана снова чувствовала себя пятнадцатилетней девочкой [...] В ней вдруг заговорила беспокойная девственность, полная стыдливых желаний [... Нана] чувствовала себя как пансионерка во время каникул, играющая в любовь с маленьким кузеном, за которого ей предстоит выйти замуж [...] и наслаждалась стыдливыми прикосновениями и сладострастным ужасом первого падения. В этот период у нее иногда появлялись прихоти сентиментальной девушки” (с. 390-391).

Комплекс «двойничества» между проходящим половую инициацию молодым героем, принимающим женское обличие, и проституткой, выступающей в ролях его матери, подруги, невинной сестры и лесбиянки, хорошо знаком нам по “Справке” и топосу проституции. Отметим, что в каждом из героев Золя акцентирует неожиданно приобретаемые противоположные черты: в Жорже — женское и детское начало, а в Нана — стыдливую потерю девственности, проецируемую на нее с юного героя. Особенно интересно, что мотив «дефлорации» проститутки окружен аурой стыдливости и сентиментальных вкусов, отчасти сходной с ситуацией в “Справке”[17], хотя, в отличие от последней, инициатором творческого преображения действительности (здесь — переодевания) в “Нана” является не герой, а проститутка.

Лесбийские мотивы, лишь символически примериваемые Нана в ее играх с Жоржем, получают полное фабульное развитие позднее, в линии отношений Нана с ее подругой — проституткой-лесбиянкой Атласной (Satin; гл. 10). Эти отношения, как и отношения с Жоржем, идут параллельно связям с Мюффа и другими клиентами и носят сугубо бескорыстный, любовный характер; более того, Атласная живет за счет Нана. Таким образом, роман Золя содержит и прообраз любви между проститутками, хотя мотив «сестрички» в этих эпизодах отсутствует.

4. “Мелкий бес”

Роман Сологуба появился в 1905-1907 гг., т. е. в период отрочества Бабеля, и естественно предполагать его знакомство с этим образцом декадентской прозы[18].

Сестрицы. «Инцестуально-андрогинная» тема многообразно проведена в обоих основных подсюжетах “Мелкого беса”. Вся линия Передонова строится вокруг его сожительства с его “сестрицей” Варварой, а затем женитьбы на ней. Родство, правда, дальнее, с одной стороны, извиняет их добрачную связь, а с другой — окрашивает ее в инцестуальные тона[19]. При этом слова “сестра”, “сестрица” подвергаются специальному метаязыковому выделению.

"Да как же ты на Варваре Дмитриевне женишься? [...] Ведь она тебе сестра! Разве новый закон вышел, что и на сестрах венчаться можно? [...] — Троюродная... — буркнул он" [111, гл. 1, с. 18]. " — Говорят, что она мне не сестра, а любовница. А она мне, ей-богу, сестра, только дальняя, четвероюродная, на таких можно венчаться. Я с нею и повенчаюсь" (с. 69). "Варваре неловко было идти под венец в городе после того, как прожили столько лет, выдавая себя за родных" (с. 162)[20].

"[В]аша... сестрица уж слишком пылкая особа, — сказала Вершина с легкою заминкою на слове «сестрица»" (с. 23). "Сестра! — кричала [хозяйка], — знаем мы, какая ты есть сестра" (с. 32)[21].

Отношения Передонова с «сестрицей» осложнены разницей в возрасте, вносящей дополнительный «материнский» элемент:

"[... —] Ну, а скажите, она много старше вас? Лет на пятнадцать? Или больше? Ведь ей под пятьдесят?" (с. 26).

Тема сожительства со старухой по расчету развивается далее, с прозрачными аллюзиями на "Пиковую даму" (с. 182), в фантазиях Передонова о страсти к нему Варвариной тетки — старой княгини, которой то ли "полтораста лет" (с. 181), то ли "двести лет" (с. 193).

«Инцестуальная» трактовка «сестры» проецируется и на окружение Передонова — с одной стороны, на его глупого двойника Володина, с другой, — на образованную женщину Надежду Васильевну Адаменко (которую Передонов сватает Володину) и ее юного брата Мишу (ссылкой на которого она мотивирует свой отказ).

" — Я [Володин], может быть, и не хочу на чужих сестрицах жениться. У меня, может быть, на родине своя двоюродная племянница растет" (с. 31).

"Миша бросился к ней [Надежде Васильевне], — они обнялись и долго смеялись [...] Он опустился на колени у сестриных ног и положил голову на ее колени. Она ласкала и щекотала его [...] Он взвизгнул и бросился ее обнимать, восклицая: — Павлушина невеста!" (с. 117-118).

«Выдача сестры замуж», здесь разыгранная в пародийном ключе, является одним из лейтмотивов романа[22].

Рутилов пытается женить Передонова на одной из своих трех сестер: "Ну вот, дважды два — четыре, что тебе следует жениться на моей сестре" (с. 41; см. тж. «смотрины» в гл. 4 романа); "Преполовенской же хотелось женить Передонова на своей сестре, дебелой поповне" (с. 31).

Брат Марты, надеющейся выйти за Передонова, вынужден унижаться перед ним. А Мурин, сватающийся за Марту, подарив ей сто рублей, предлагает считать их платой за опеку над сыном: "уж будьте моему Ванюшке заместо старшей сестрицы" (с. 141).

Дополнительная инцестуальная окраска придается и этому лейтмотиву:

"[— А] знаете, что она [Варвара] про вашу сестрицу [т. е. поповну, предназначаемую Преполовенской Передонову] говорит? [...] Что она с вашим мужем будто живет, ваша сестра" (с. 33).

Контрапунктом к передоновской ветви сюжета проходят в романе любовные игры одной из сестер Рутилова — Людмилы — с похожим на девочку гимназистом Сашей Пыльниковым. В противоположность паре Передонов-Варвара, Саша и Людмилочка молоды, их любовь остается полуплатонической и носит декадентски-эстетизированный характер[23]. Связь с передоновской линией задана фабульно.

Идея, что Саша — "переодетая барышня" (гл. 11), подменившая своего брата (гл. 11, 27), подбрасывается Передонову Грушиной и Варварой. Передонов, который и раньше дразнил одного "миловидного маленького гимназиста" Мишу Машенькой (с. 61), подхватывает эту сплетню, допрашивает самого Сашу (гл. 12), обвиняет его в развратности: "[— М]ожет быть [он] прожженный. Еще мы не знаем, за что его дразнят девочкой, — может быть [...] за [... то, что] он других развращает" (с. 95).

Передонов доносит о Саше директору гимназии (гл. 13) и заявляет, что "эту тварь надо отправить в пансион без древних языков" (с. 101). Директор возражает: " — Известно ли вам, какие учреждения именуются таким образом? [... К]ак решились вы сделать такое непристойное сопоставление?" (с. 101). С помощью школьного врача директору удается "убеди[ть]ся, что Саша вовсе не барышня" (гл. 13,с. 104)[24]. Тем не менее, "[с]лухи о том, что Пыльников — переодетая барышня, быстро разнеслись по городу. Из первых узнали Рутиловы. Людмила [...] зажглась жгучим любопытством к Пыльникову" (с. 105).

Между Людмилой и Сашей возникают тайные романические отношения (гл. 16-17, 26).

Он целует ей руки, она прыскает его духами, они целуются, она полураздевает его и любуется его телом, наслаждаясь его отроческой незрелостью ("Самый лучший возраст для мальчиков — [...] четырнадцать-пятнадцать лет"; с. 130), заставляет целовать ее ноги.

В ходе этих игр разрабатываются два существенных мотива — «сестрицы» и «трансвестизма», каждый из которых по-своему рифмует этот подсюжет с передоновским: один — варьируя «сестринскую» тему, другой — как бы реализуя подозрения Передонова относительно переодетости Саши.

"«Как она нежно целует! — мечтательно вспоминал Саша. — Точно милая сестрица» [...] «Если бы она была сестрою! — разнеженно мечтал Саша»" (с. 122); "Людмила запиралась с [Сашей] и принималась его раздевать да наряжать в разные наряды [...] Юбка, башмаки, чулки Людмилины — все Са-

ше оказалось впору и все шло к нему. Надев на себя весь дамский наряд, Саша послушно сидел и обмахивался веером. В этом наряде он и в самом деле был похож на девочку" (с. 188).

«Переодевание в девочку» (вторящее соответствующим эпизодам в "Нана" и, возможно, позаимствованное оттуда, особенно если учесть обилие "французских книжек" в комнате Людмилы; гл. 16) случайно раскрывается квартирной хозяйкой Пыльникова, и Людмила объясняет его подготовкой к спектаклю (гл. 28). Эта выдумка далее материализуется в кульминационной сцене данной линии — появлении Саши в наряде гейши на маскараде (гл. 28-30). Тем самым метафорически подтверждаются и «бордельные» обвинения Передонова, но в фабульном плане тайна переодеваний Саши и его отношений с Людмилой остается нераскрытой:

"Правда, я его полюбила, как брата. Он — славный и добрый, он так ценит ласку, он целовал мои руки", — заявляет Людмила директору (с. 214), и общественное мнение верит ей, тем более, что Передонов окончательно компрометирует себя.

Магия, солнце и вера. Перекличка линии Саши-Людмилы с передоновской не сводится к фабульным связям. На символическом уровне (отраженном в заглавии романа) два подсюжета контрастно варьируют тему «языческой магии». Передонов являет тупо-параноидальный, сниженный вариант темы:

Он подозревает Варвару и других в намерении отравить его (ядом и кислотой, гл. 2; цветочным чаем, гл. 15; вареньем, гл. 19); Рутилова — в попытках "одурмани[ть], чтобы с сестрами окрутить. Мало мне одной ведьмы, на трех разом венчаться" (с. 47); Володина — в превращении в преследующего его барашка, чем в дальнейшем подспудно мотивируется его финальное заклание. Соответственно, Передонов постоянно старается "зачураться" (гл. 12, 19).

"Оборотнем" он считает и своего кота — под влиянием речей Варвары о том, что Саша — "чистый оборотень!" (с. 91, 89), "умеет переворачиваться из мальчишки в девчонку [...], переворачиваясь, в разных волшебных водицах всполаскивается" (гл. 27, с. 190). Его "отвращение [к дряхлой княгине] сплеталось с прельщением. Чуть тепленькая, трупцем попахивает, — представлял себе Передонов и замирал от дикого сладострастия" (гл. 25, с. 181).

Лицо Варвары "во всяком свежем человеке возбудило бы отвращение своим дрябло-похотливым выражением, но тело у нее было прекрасное, как тело у нежной нимфы, с приставленною к нему, силою каких-то презренных чар, головою увядающей блудницы" (с. 52). Но, "[о]слепленный обольщениями личности и отдельного бытия, он не понимал дионисических, стихийных восторгов, ликующих и вопиющих в природе" (гл. 22, с. 162).

Проведению темы в «дионисийском» ключе и служит линия

Людмилы. Передонов, как всегда, по-своему прав, считая сестер Рутиловых "тремя ведьмами".

Дарья "запела пронзительно громко. В ее визгах звучало напряженно-угрюмое одушевление. Если бы мертвеца выпустили из могилы [...] так запело бы то навье [...] Сестры были молоды, красивы, голоса их звучали звонко и дико — ведьмы на Лысой горе позавидовали бы этому хороводу" (гл. 14, с. 108-109). " — Русалка! — крикнул" Саша (с. 128). Далее Людмиле снится Саша в виде то змея, то лебедя. "Пахло теплою застоявшею водою и тиною, и изнывающею от зноя травою", и "нагие отроки перед нею поочередно бичевали друг друга" и Сашу (гл. 14, с. 110).

Этот «садистский» мотив получает богатое развитие.

" — Хотите я вас душить буду? — живо спросила Людмила [...] — За что такая жестокость? [...] — Глупый! [...] Я не руками вас душить хочу, а духами [...] — Ты розы любишь? [...] И розочки любишь? [...] розочки любишь, да посечь некому" (гл. 17, с. 127).

"Сладко и когда больно, — только бы тело чувствовать [...] и уже словно не мальчика, словно отрока-бога лобзали ее горячие губы в трепетном и таинственном служении расцветающей плоти" (гл. 26, с. 186). "И еще люблю... его... знаешь... распятого... [...] — Знаешь, приснится иногда, — он на кресте, и на теле кровавые капельки" (187). Саше "[х]отелось [...] бить ее долго, сильно, длинными гибкими ветвями [...] принести свою кровь и свое тело в сладостную жертву ее желаниям, своему стыду" (с. 189).

Пряный дионисийский букет из эротического, садистского и религиозного мучительства, с примесью колдовских настоев, ароматов[25] и прочих чар не обходится у Людмилы и без античных, в частности «солярных», коннотаций:

"Слушай: три духа живут в цикламене [...] Сладкая амброзия, и над нею гудят пчелы, это — его радость [...] И еще он пахнет ванилью [...] и это — его желание, — цветок и золотое солнце над ним [...] И [...] нежным, сладким телом [...] и это — его любовь, — бедный цветок и полдневный тяжелый зной. Пчела, солнце, зной [...] Понимаешь, мое солнышко [...]?" (гл. 17, с. 127).

"Люблю красоту. Язычница я, грешница. Мне бы в древних Афинах родиться. Люблю цветы, духи, яркие одежды, голое тело [...] Пусть умру совсем, как русалка, как тучка под солнцем растаю [...] Милый, кумир мой, отрок богоравный" (гл. 26, с. 186).

Из бегло рассмотренных мотивов "Мелкого беса" несколько — «инцестуальный» («сестринский» и «материнский»), «бордельный», «христианский» — образуют вполне наглядный фон к текстам Бабеля, в особенности к "Справке"/"Гонорару". Релевантность других — «мучительско-дионисийско-ароматическо-язычеко-колдовских» — может быть прояснена постановкой в связь с соответствующими бабелевскими мотивами, среди которых:

мотив роз в "Мопассане"; оргия у Раисы; предсмертные муки Мопассана; снимание стружек с метафорического бревна в "Справке"/"Гонораре"; убийственная молочная жидкость в пузырьке и растворяемый кристалл Веры, да и вся атмосфера ее номера, подобного избе Бабы-Яги (о чем подробнее см. в специальном разделе гл. 7).

Особо стоит выделить программную языческую «солнечность» Людмилиных пэанов, явно подпадающую под характеристику Бабелем (в "Одессе", см. гл. 1) горьковского прославления солнца — рассудочно-обязательного и потому недостаточного. Горький и его современники — в том числе Сологуб, Арцыбашев и другие (в частности, Кузмин)[26] — являлись для Бабеля тем унылым фоном, от которого он отталкивался в своей разработке аналогичных тем. Особенно интересна в этой связи почти текстуальная перекличка Бабеля с сологубовским романом по еще одной — металитературной — линии.

Обе сюжетные ветви "Мелкого беса" объединяет мотив «вымысла», что вполне естественно в символистском тексте, щедро сдобренном к тому же всякого рода «магией». В передоновской ветви сюжета «обман» состоит в двукратной подделке письма от княгини (Варварой и Гущиной) с последующим его выкрадыванием и уничтожением, а затем и разоблачением (Вершиной). В линии Саши и Людмилы «обман», тоже двукратный, — выдача эротических игр за невинную дружбу и подготовку к спектаклю и сокрытие личности маскарадной "гейши" — удается. Прямые формулировки желательности «вымысла» схожи друг с другом, а одна из них — и с бабелевской. Ср.:

" — Я хочу открыть вам правду, — бормотала Вершина [...] — Наплевать мне на вашу правду, — ответил Передонов, — в высокой степени наплевать" (гл. 32, с. 215). "Сестры лгали [Сашиной тете] так уверенно и спокойно, что им нельзя было не верить. Что же, ведь ложь и часто бывает правдоподобнее правды. Почти всегда. Правда же, конечно, неправдоподобна" (гл. 31, с. 212).

"Хорошо придуманной истории незачем походить на действительную жизнь; жизнь изо всех сил старается походить на хорошо придуманную историю" ("Гонорар").

В pendant к теме «(не)правды» неоднократно проходит в "Мелком бесе" и тема «веры» —

в связи с «письмами княгини»: "Передонов не знал, верить или не верить" (гл. 7, с. 66);

при обходе Передоновым начальственных лиц с заверениями в верноподданности: "Я вам верю", — говорит ему городской голова (гл. 8, с. 69);

в концовке истории Саши: "Я вам верю, что ничего худого не было" (директор — Саше; гл. 28, с. 197); сестрам "нельзя было не верить" (гл. 31,

с. 212); Сашина тетя "думала: «[...] Ведь и директор [...] ничему этому [т. е. правде о Саше и Людмиле] не верит»" (с. 213); "Говорит ли совершенную правду Людмила, или привирает [... директору] было все равно, но он чувствовал, что не поверить Людмилочке [...] значило бы попасться впросак" (с. 214).

Но, как будет показано в гл. 8, «вера в вымысел» — стержневой мотив "Справки"/"Гонорара" и, шире, всей бабелевской поэтики.

5. "Крылья"

Почти полностью отсутствует в русском интертекстуальном фоне "Справки"/ "Гонорара" (даже с учетом декадентских эротических игр в "Мелком бесе") «педерастический» мотив. Заполнить этот пробел могло бы "первое крупное русское произведение на гомосексуальную тему (на три года опереженное Андре Жидом и его «Имморалистом»)" — роман Кузмина "Крылья" (1906 г.) ([63]; Марков, с. IX). В какой мере он был существенен для Бабеля — вопрос открытый.

Сюжет разворачивается с точки зрения гимназиста Вани Смурова, который в конце приходит к платоновскому «окрылению» — приятию любви своего ментора, англичанина Штрупа, но повествование ведется не в 1-м, а в 3-м лице. Кроме того, в отличие от бабелевского рассказа, действие происходит не «на дне», а в культурной интеллигентской среде. Однако есть и ряд интересных мотивных перекличек.

Прежде всего, наряду с просвещенной гомосексуальной любовью, даваемой через призму изучения греческого языка и вдохновляющейся ссылками на античные образцы ("отношения [императора] Адриана к Антиною были, конечно, не отеческой любви" (с. 316), Кузмин посвящает несколько страниц разговорам молодых мужиков-банщиков, нанимающихся за плату к господам-"баловникам" (с. 225-230). Один из них, Федор, с "вороватыми [!] ласковыми глазами" (с. 229), становится слугой-любовником Штрупа, а потому — причиной самоубийства из ревности молодой женщины, влюбленной в Штрупа, и отчуждения от Штрупа самого Вани (чем мотивируется основная ретардация сюжета). Найму этих мальчиков за деньги вторит фраза, брошенная в самом начале романа о том, что Штруп наверняка готов ссудить Ваню деньгами (с. 189).

Поэтизация гомосексуализма осуществляется на пересечении «книжности», «телесности» и «солнечности» — мотивов, характерных и для Бабеля и иногда даже выступающих в «бабелевских» комбинациях.

"Ваня слушал [учителя греческого языка], рассматривая еще залитую вечерним солнцем комнату: по стенам — полки до потолка с переплетенными книгами..." (с. 209).

Этот визит к преподавателю греческого явился следствием рассуждений Штрупа о пользе изучения классических языков:

" — Можно читать в переводах [...] — Вместо человека из плоти и крови, смеющегося или хмурого, которого можно любить, целовать, ненавидеть, в котором видна кровь, переливающаяся в жилах, и естественная грация нагого тела — иметь бездушную куклу, часто сделанную руками ремесленника[27], — вот переводы" (с. 195).

Вспомним, как в "Мопассане" "[с]олнце тающими пальцами трогало сафьяновые корешки книг", а также безжизненный перевод Раисы, в котором "не осталось и следа от фразы Мопассана, свободной, текучей, с длинным дыханием страсти", — страсти, окрашивающей последующий ход сюжета в тона плоти и крови[28].

«Солнечный» мотив проводится в "Крыльях" впрямую, причем (как в дальнейшем у Бабеля) в характерном «культурном», «ницшеанско-средиземноморском» ключе. Ср. два программных заявления Штрупа еще в Петербурге, третье, произносимое Уго Орсини в финале — уже под небом Италии, и, наконец, заключительную фразу романа, знаменующую обращение героя:

"[... —] Я очень люблю «Кармен» [...] в ней есть глубокое и истинное биение жизни и все залито солнцем; я понимаю, почему Ницше мог увлекаться этой музыкой" (с. 207).

"[... —] Мы — эллины, любовники прекрасного, вакханты грядущей жизни [... Е]сть праотчизна, залитая солнцем и свободой, с прекрасными и смелыми людьми, и туда, через моря, через туман и мрак, мы идем, аргонавты" (с. 220).

"[... — С]ерое море, скалы, зовущее вдаль золотистое небо [...] Ганимед говорит: «[...] только я из взлетевших на небо остался там, потому что вас влекли к солнцу гордость и детские игрушки, а меня взяла шумящая любовь, непостижимая смертным [т. е. гомосексуальная связь с Зевсом] [... И все] замирает в стоящей над сверкающим морем и безлесными, желтыми под нестерпимым солнцем скалами, огромной лучезарной фигуре Зевса-Диониса-Гелиоса!»" (с. 320-321).

"[Ваня...] приписал: «я еду с вами» [т. е. Штрупом] и открыл окно на улицу, залитую ярким солнцем" (с. 321).

Знаменательно, что в согласии с основным принципом кузминского повествования — последовательным подрывом «двуполой любви», есть в романе и обратный, «ложно-солярный» подсюжет. Это попытка гетеросексуальной инициации Вани, предпринимаемая в средней части романа (среди старообрядцев на Волге) тридцатилетней женщиной Марьей Дмитриевной. Ее

монолог о теле, ветре, горячем песке, жаре и т. п. (с. 254-257) выдержан в чисто российском, природном (а не «культурном») и гетеросексуальном ключе, и, надо понимать, поэтому ее покушение на Ваню кончается неудачей: " — Да пусти же меня, противная баба! — крикнул наконец Ваня..." (с. 277-279). Герой "Справки"/"Гонорара", как мы помним, и боится подобной инициации, и ухитряется пройти ее, художественно насытив ее, среди прочего, и гомосексуальным началом.

* * *

Рассмотренные выше «французские» и «декадентские» интертексты к "Справке"/"Мопассану" — "Милый друг", "Леон Дрей", "Нана", "Мелкий бес", "Крылья"[29] — в разной степени и разных отношениях могут претендовать на роль прямых источников. Многим деталям бабелевских текстов отыскиваются близкие параллели сразу у нескольких авторов. Место этих, как и большинства других выявляемых нами интертекстов, может быть поэтому определено как промежуточное между обобщенными гипограммами, вынесенными в Прилож. I, и собственно подтекстами, упоминаемыми или подразумеваемыми в рассказах Бабеля.

Глава 7
"СПРАВКА"-РОДОСЛОВНАЯ

1. Пять, десять и двадцать лет спустя, или семейный портрет в интерьере

При внимательном рассмотрении повествовательная структура "Справки" обнаруживает большую изощренность. В первом же предложении «документальная» справка известного писателя (реальному Бабелю в начале 1930-х годов под сорок) о своем дебюте соскальзывает из настоящего времени ("В ответ на ваш запрос *сообщаю*...") в прошедшее ("... что литературную работу я *начал* рано, лет двадцати"). Отчет о встрече с проституткой совмещает перволичное присутствие юной ипостаси героя с дистанцией, создаваемой прошедшим временем: "... меня влекла... я крался... копил... решился... ждал... потянула меня к себе...". Затем юный герой, в свою очередь, пускается в «воспоминания» о своем детстве, и временная перспектива усложняется еще больше.

Вставная новелла уходит вдвое дальше в прошлое ("Десяти лет отроду..."), но перемежается реакциями слушательницы из среднего временного плана ("Вера ждала злодейств [...] всему

поверила [...] прошептала..."). «Воспоминания» остраняются также трезвыми комментариями внешнего повествователя:

" — Мы жили в Алешках Херсонской губернии, — *придумано было* для начала"; "Церковный староста... Это *было украдено* у какого-то писателя...",

чем подчеркивается не только интеллектуальная, но и временная дистанция: на фоне "придумано было" форма "жили" прочитывается как плюсквамперфект.

Сначала эти метаперебивки идут в прошедшем времени:

"Как *взбрели* мне на ум бронзовые векселя [...?] Это *было украдено* у какого-то писателя [...] И я *стал молоть* о духанщиках [...] — вздор, слышанный мной когда-то..."

Но в кульминации присутствие зрелого повествователя выходит на поверхность в виде развернутой метафоры, даваемой в настоящем времени и с обращением не к Вере, а к современным слушателям:

"Я прерву здесь рассказ, чтобы спросить вас, товарищи, видели ли вы, как рубит деревенский плотник избу для своего собрата плотника, как [...] летят стружки [...]?".

Тут временная перспектива достигает максимальной сложности, как бы суммируя все хронологические планы рассказа и даже открывая вид в будущее[1]:

"прерву" (настоящее в функции ближайшего будущего) — "чтобы спросить" (инфинитив со значением следования за этим будущим и ожидания ответа) — "видели ли вы" (прошедшее с оттенком перфектности, т. е. одновременно прошедшее и настоящее) — "рубит, летят" (настоящее с элементом вневременной истинности).

Афористическая концовка рассказа ("... мой первый гонорар") безглагольна, т. е. панхронна, так что своей временной структурой последняя фраза в целом ("[Я] положил обратно в кошелек два золотых — мой первый гонорар") оказывается почти точным зеркальным отражением первой. Финальный скачок из прошлого в «вечный» презенс подготовлен временной игрой (с прошедшим, настоящим и инфинитивами) в предшествующем эпизоде среднего плана:

"Она отодвинула деньги. — Расплеваться хочешь, сестричка?.. — Нет, я не хотел расплеваться. Мы уговорились встретиться вечером, и я положил...".

Установка на «темпоральный синтез» соответствует тематике рассказа, в котором как бы походя упоминается «вечность», ори-

гинально сплетающаяся с «жизнью» и «смертью» (и соотносимая с имплицитным «христианским» слоем “Справки”[2]):

“В пузырьке, наполненном молочной жидкостью, умирали мухи; каждая умирала по-своему; чужая жизнь шаркала и разражалась хохотом в коридоре. Прошла вечность, прежде чем явилась Вера”.

Смерть мух в пузырьке перекликается с то ли противозачаточным, то ли дезинфицирующим кристаллом, который Вера бросает в кружку в следующем абзаце, неся смерть — медицинскую, психологическую и символическую — сексуальному пылу героя. Мотив «смерти» возвращается далее в конце «воспоминаний» и в их обрамлении:

“Старик вскакивал по ночам и дышал со стоном в бакинскую керосиновую ночь... Он скоро умер [...] Жалость к себе разрывала мне сердце, гибель казалась неотвратимой”.

Сюжетной опорой всей этой темпоральной структуры является «трехслойность повествующего “я”».

Начав рассказ от имени «взрослого я», повествователь немедленно молодеет вдвое и предстает юным претендентом на любовь женщины ровно в полтора раза старше него (“В ту ночь тридцатилетняя женщина...”); в «воспоминаниях» же ему сначала десять, потом пятнадцать лет.

Рассказ явно играет на двойственной роли двадцатилетнего героя как равного сексуального партнера-клиента Веры и в то же время полуребенка, нуждающегося в половой инициации. Соотношение «мать/сын» акцентируется взрослой деловитостью Веры, ее по-хозяйски уверенным обращением с героем, расплывшейся грудью и опавшими плечами.

«Воспоминания» героя работают на эту ситуацию парадоксальным образом. Вместо того чтобы противопоставить «родительской власти» Веры независимую волю молодого самца, он, напротив, преувеличивает свою уязвимость, чтобы под видом жалкого десятилетнего сироты, так сказать, попроситься к нанятой им проститутке на ручки. Параллельно «воспоминания» включают в слушательнице другой механизм — отождествления с героем как с жертвой мужчин-клиентов, т. е. «сестричкой»-проституткой («женскость» героя исподволь задана тем, что он пошел “в мать, картежницу и лакомку”). Но превращение из «сына» в «сестру» уравнивает (в плане семейной иерархии) героя с партнершей. Тем самым оправдывается его «игра на понижение»: прикинувшись не просто ребенком, а именно мальчиком-проституткой, он хитростью, «по-женски», добивается возрастного равенства.

Продажно-сексуальный аспект «воспоминаний» на новой основе возвращает Веру и героя к цели его визита (“ — Ну, а баб ты знаешь? [...] — Откуда мне их знать... Кто меня допустит...”). Провоцируемые этим жалостным ответом любовные ласки Веры сочетают в себе «родительско-инициационное» начало (“тридцатилетняя женщина обучила меня...”) с сестринско-лесбиянским (“услышал слова женщины, обращенные к женщине”). Фабульно же эти символические инцестуальные мотивы зиждутся на продемонстрированной, наконец, гетеросексуальной мощи героя с его «бревноподобным» фаллосом (“Я испытал в ту ночь любовь, полную терпения...”).

Особенно выпукло «эдиповское» совмещение ролей сына и любовника дано в “Гонораре”:

> “Голова моя тряслась у ее груди, свободно вставшей надо мною. Оттянутые соски толкались о мои щеки. Раскрыв веки, они толкались, как телята. Вера сверху смотрела на меня”.

Здесь акцентировано не столько повзросление героя (напротив, он, наконец, оказывается «на ручках»), сколько помолодение Веры, выражающееся во внезапно вернувшейся упругости ее грудей и их сравнении с телятами. Одновременно облик Веры, с ее “вставшей” грудью, обретает и фаллические черты.

Еще одно преображение любовная сцена претерпевает в отступлении о деревенском плотнике. Рубка “избы для своего собрата плотника” символически проецирует на любовный акт с Верой «гомосексуальный» элемент (из «воспоминаний» героя), осложняет его «инцестуальностью» контакта между «[со]братьями»[3] и готовит таким образом «инцестуально-гомосексуальный» союз с “сестричкой”.

Аккумулировав все возможные возрастные, половые и семейные роли (сына, сестры, брата, клиента, сексуального новичка, любовника), рассказчик получает полную апробацию со стороны партнерши (матери, сестры, брата, проститутки, сексуальной наставницы, любовницы). Так он успешно проходит инициацию и со щитом возвращается в свой образ зрелого мужчины.

Помимо Веры, единственным конкретным персонажем фабулы среднего плана является тоже женщина — “старушка” Федосья Маврикиевна, которой Вера помогает снаряжаться к сыну в Армавир. Таким образом, «семейно-материнский» мотив проведен и здесь, и даже с повтором: “... поверишь, она нам, как родная была, — сказала Вера”. Более того, перед проводами Фе-

досьи Маврикиевны Вера идет к безымянной "подруге, у которой были крестины".

В противовес «женскому» миру средней новеллы[4], «вспоминает» герой о жизни с «отцовскими» фигурами.

У родного отца он ворует деньги и бежит от него "к родственникам матери". Степана Ивановича герой, прожив с ним четыре года, бросает, когда тот разоряется. Церковный староста умирает от астмы, и, наоборот, родственники прогоняют героя. В настоящее время герой, по его словам, вынужден спать с грубыми духанщиками.

Налицо одновременно утверждение «сыновних» связей (с lecherous surrogate fathers) и их подрыв (мотивами «воровства», «бегства», «предательства» и т. п.). Эти поиски «отца» создают мощный запас энергии, который при перекачке в новеллу среднего плана обеспечивает герою эдиповское — в роли собственного «отца» — овладение «матерью». Впрочем, ориентация на «мать» была намечена уже во внутренней новелле — в виде сходства с ней, бегства к ее родственникам и, главное, сожительства с «отцами» в роли их «жен».

В фабульном плане история «бездомного сироты» увенчивается идиллическим питьем чая, подливаемого героям "мирным турком" — единственной положительной отцовской фигурой рассказа[5]. Метафорически же финальное обретение «дома» отливается в образ "избы", «любовно» во всех смыслах слова возводимой собратьями плотниками. При этом деревенские коннотации «избы» (а также плотника, бревна, стружек, глагола "рубить" в значении "строить" и т. п.) работают на тему овладения «русской почвой» (вспомним о программной способности Бени Крика "переночевать с русской женщиной" так, чтобы "она осталась довольна")[6]. Свой символический «дом» бабелевский «сирота» получает в сердце «матери»-России[7].

2. Отступление: сестра-хозяйка

По иронии языковой судьбы, слово *изба* не исконно русское; это германское заимствование (ср. нем. die Stube, "комната"; см. Фасмер [127, т. 2, с. 120-121]). Но народно-архаические коннотации избы не ограничиваются некой абстрактной «русскостью», а имеют неожиданные фольклорные корни, релевантные для "Справки". Весь комплекс «инициации», «материнской фигуры», «избы», «строительства», «собратьев» и «сестричек» находит себе богатые параллели в целом слое мотивов, связанных с образом Бабы-Яги и инициационными и свадебными испытаниями героя.

На наличие архаического субстрата указывает не только сама коллизия половой инициации, но и стоящая за ней более об-

щая тема «проблематичности приобщения к знанию, ремеслу и т. п.», проходящая через весь рассказ.

> "Мечтатель — я *не овладел бессмысленным искусством* счастья — Если *бы* я меньше и ленивей *думал о своем ремесле* — [О]тец [...] *пытался дать* нам, детям, *образование* — Мне *бы ремесло изучить* в эти годы — Ну, а баб ты *знаешь*? — *Откуда* мне их *знать*? — В ту ночь тридцатилетняя женщина *обучила меня немудрой своей науке* — Я *узнал* в ту ночь *тайны, которых вы не узнаете* [...] Я *забыл их*. Нам *не дано помнить это* — [М]ного раз получал я деньги от [...] *ученых людей, от евреев, торгующих книгами...*"

Всему этому вторит атмосфера загадочности, окружающая отношения героя с проституткой:

> отсрочка выполнения уже оплаченной сделки; широкие деловые связи Веры; ожидание в страшном номере; неудачная попытка чтения книги; непонятные приготовления к операции; мотивы слепоты и сна[8]; на фольклорный лад настраивает и формульное обращение Веры к герою: " — Что сидишь невесел, голову повесил?"

Со "Справкой"/"Гонораром" в уме обратимся к "Историческим корням волшебной сказки" Проппа [97][9]. Инициационный цикл начинается с того, что фольклорный герой получает у дарителя волшебное средство.

> "Обряд посвящения. [... Я]га его выспрашивает, от нее он [...] получает [...] богатые дары [...] Какова связь яги с представлением о смерти? [... В]о время обряда [посвящения инициируемый] умирал и затем воскресал уже новым человеком [...] Для совершения этого обряда иногда выстраивались специальные дома [...] Тут же производилось обрезание. Обряд всегда совершался [...] в строгой тайне [... и] сопровождался телесными истязаниями [...] Воскресший получал новое имя [...]" (с. 40-44).

> "Избушка на курьих ножках. [... Герой] видит [...] избушку на курьих ножках [... которая] как будто бы давно известна [ему — он...] знает, что сказать [чтобы она] поверну[лась] к лесу задом, к [нему] передом [... И]збушка [...] охраняет вход в царство смерти [...] Яга напоминает собой труп [... у нее] полая спина, размякшее мясо [... Она] представительница входа в тридесятое царство и [...] существо, связанное с животным миром и с миром мертвых [...] В герое она узнает живого [...] по запаху [поскольку] она слепая [... Ж]ивые не видят мертвых [...] мертвые не видят живых [...] В обряде глаза залепляются юноше, в сказке — ведьме [... представляя] точное обращение обряда" (с. 46-59).

> "Хозяйка леса. Другая особенность облика яги — [...] женская физиологичность [... О]на рисуется женщиной с огромными грудями [...] признаками материнства [... Но] она всегда старуха [...] безмужняя. Яга — мать не людей, она — мать и хозяйка зверей [...] Хозяин — животное [...] Он передает эту власть в руки сестры [т. е. яги... Так как с]мерть мыслится как превращение в животных [...] то именно хозяин животных охраняет вход в царство мертвых" (с. 61-64).

> "Задачи яги. [... Г]ерой уже выдержал ряд испытаний [...] не испугался пищи яги [...] и этим навсегда приобщил себя к сонму потусторонних существ. За испытанием следуют расспросы, за расспросами награда [...]

Дело вовсе не в «добродетели» и «чистоте», а в *силе* [... С]ами задачи иногда перенесены из [...] задач царевны. Но [... некоторые] восходят к большой древности [...] например, условие не уснуть [... П]ришелец не должен зевать и [....] спать, так как это выдает в нем живого" (с. 65-67).

"Запродажа. [... П]освященные представляли [...] «мужск[ой] союз» [... К этому] очень близка [...] отдача сына какому-нибудь таинственному [...] колдуну, ремесленнику [...]. Хитрая наука. [...] Обряд посвящения был [...] ученьем в самом настоящем смысле [...] Дело не в знаниях, а в умении, не в познании [...] мира природы, а во влиянии на него [... Г]ерой отправляется в «иное царство» и приносит оттуда [магические] пляски" (с. 71-90).

"Яга — теща. [...] Одно из назначений обряда было подготовить юношу к браку [..., и] при экзогамности [обряд] производился той [группой...] из которой посвящаемый возьмет себе жену [... Я]га — мать или сестра его жены [... П]освящение шло не только через род жены, но и через женщину в буквальном смысле [...] и дух-руководитель мог мыслиться женщиной [...] Травестизм. [... Р]аспорядителями обряда были [...] мужчины, переодетые в женщин [...] фигуры, обладающие одновременно фаллом и грудями [...] Наконец, сам посвящаемый иногда мыслится превращенным в женщину. Его тайное имя иногда — женское. Высшая степень посвящения включает уменье превращаться в женщину" (с. 92-95).

"Дом в лесу. [... Посвящаемый] из лесной избушки переходи[т ...] в «мужской дом» [... который] поражает героя своей величиной [... О]н обнесен оградой [... Часто герой] сам выстраивает [...] избушку и надолго остается жить в ней, вместе со своими товарищами [... З]десь едят коммуной [...] здесь живут братья [...] Когда герой приходит в этот дом, он обычно бывает пуст [...] Эти братья-разбойники [...] Разбой есть прерогатива новопосвященного, а таким и является молодой герой [...] Сестрица. [... В] мужских домах всегда находились женщины [...] служившие братьям женами [...] одновременно нескольким [...] и получа[вшие] от них подарки [...] То почетное положение, которым пользуется «сестрица» [...] вполне исторично [... Аналогичным образом,] сестрица в сказке [не] всегда только «сестрица»" (с. 97-108).

"Клеймение героя [невестой с помощью ножичка, ножниц и т. п.] происходит незадолго перед бракосочетанием [... К]ровь перед браком смешивается [...] Извлечение крови и нанесение [...] рубцов есть знак приема в родовой союз [... В]ино есть субститут крови" (с. 278-282).

"Трудные задачи [...] имеют характер состязания в магии. Царевна — сама маг, но герой превосходит ее [...] От героя хотят узнать, был ли он в преисподней [...] Герой решает [... задачу] так как он побывал там [...] и приобрел [...] там помощника [... Он должен] построить за ночь золотой дворец [... в котором узнаются] черты «большого дома» [... Т]ребуя показать дом, царь иносказательно требует [...] доказательства знания дома [...] Перед браком совершается нечто вроде вторичной церемонии посвящения [...] испытание едой [, доказывающее] пребывание в ином мире [...] Здесь мы имеем категорию брачных обрядов, включающих совместную еду [...] Прятки. [...] Царевна находит [героя] глядя [...] в волшебную книгу; герой прячется [...] обернувшись булавкой, в самой книге [...] Брачная ночь. Вступлением в брак сказка могла бы окончиться. Но героя иногда ждет еще [...] испытание брачной ночи [...] наложение тяжелой

руки [...] опасность [...] чисто сексуального характера. Женщина имеет в промежности зубы [...] Отныне царевна покорна и слушается мужа" (с. 284-308).

Происходящее в "Справке" обнаруживает с этой выжимкой сказочно-обрядового сюжета многочисленные параллели. Кратко сформулируем их.

В лице Веры герой, подвергающийся половой и творческой инициации, сталкивается с гибридным персонажем, сочетающим черты яги и невесты, что хорошо согласуется с их семейным родством, а также с принципиальным единством (и частой контаминацией) инициационных и свадебных испытаний и соответствующих им ритуальных зданий (избушки на курьих ножках, большого и малого лесных домов и волшебного дворца).

От яги у Веры большая грудь и немолодое тело ("опавшие плечи", "мятый живот", "расплывшиеся соски", ср. "полую спину" и "размякшее мясо" яги)[10], андрогинное обладание фаллом и грудями ("свободно вставшая" грудь); черты "хозяйки" и незамужний, нематеринский статус; слепота; сонливость; таинственность, пустота, изолированность и смертоносность ее гостиничного номера; выспрашивание героя; испытание героя едой (люля-кебаб в харчевне); обучение героя тайному знанию; финальное одарение героя.

От сказочной невесты у Веры — состязание в магии (ср. сначала неспособность героя «спрятаться» в книге, лежащей в гостиничном номере, а затем успешные прятки в той символической «сборной книге», по канве которой он импровизирует свою историю); наложение тяжелой руки ("Полная ее нога лежала на моей ноге"); плотницкий инструмент и многозначный лексический элемент «рубки» (ср. "зубы в промежности" царевны, ножницы, ножичек и другие орудия нанесения ею рубцов[11] на тело героя); смешение и питье крови и совместная еда (в виде "чая [...,] дымящегося, как только что пролитая кровь", и баранок); откладывание полной любовной гармонии до испытания свадебной ночи.

Бабелевский герой подобен фольклорному в ряде существенных отношений, многие из которых уже назывались. Добавим, что как посвящаемый он обнаруживает способность к превращению в женщину; символически умирает ("Жалость к себе разрывала мне сердце, гибель казалась неотвратимой") и воскресает; причащается запретных тайн; меняет имя (становясь "сестричкой"); участвует, вместе с "братом" (плотником), в постройке избы-дома-дворца, живет в нем с "сестрицей" и ест с ней на

коммунальных началах; подвергается обрезанию в виде снятия стружек с его фаллоса/бревна.

А в качестве жениха царевны бабелевский герой с успехом доказывает свою причастность к "иному царству" — миру преисподней/племени невесты (т. е. к миру проституции, где его «помощником» служит его вымышленная ипостась "мальчика у армян"); проходит испытание на мгновенное строительство дворца (благодаря еще одному помощнику — "собрату плотнику"); проявляет/обретает владение тайнами, состоящими не столько в добродетели и знании, сколько в магической силе и умении управлять внешним миром (в этом отношении бабелевское «ницшеанство» поразительно точно предвосхищено пропповскими формулировками сути фольклорной мудрости); подвергается клеймению в виде снятия стружек; пробуждает спящую царевну и празднует "свадьбу" в финале...

Разумеется, подобное архаическое прочтение не является ни единственным, ни даже обязательным, но, наряду с другими, оно подключается к богатому «семейному» ореолу сюжета.

3. Отец

Лаконичность внешней рамки не оставляет места для выражения темы «семьи», разве что в расширительном смысле враждебного культурного истеблишмента, на "запрос" которого дается "справка". Из исторического контекста мы знаем, что автор мог рассчитывать максимум на аванс, но не "на гонорар", т. е. публикацию рассказа (см. гл. 1), что обогащает концовку "Справки" — и заглавие "Моего первого гонорара" — дополнительными ироническими гранями.

Сокровенной сутью рассказа является, конечно, не романическая фабула сама по себе (автобиографичность которой сомнительна, см. гл. 1), а ее литературное преломление. Но если дело не в половой, а в профессиональной инициации героя, то где же в сюжете кроются «литературные отцы» писателя? С кем борется он за любовь «типичной читательницы»?

В "Гонораре" названы два литературных имени: явно нестрашный Головин[12] и вызывающий anxiety of influence классик ("Мне казалось пустым занятием — сочинять хуже, чем это делал Лев Толстой"). В "Справке" Толстой (как и Головин) не упоминается. Почему? Тема вызова Толстому была разработана Бабелем в "Гюи де Мопассане", с опубликованием которого (1932) интерес к ней мог у него пропасть. Не выдвинулся ли на освободившееся место какой-то другой литературный предок?

Роль отца-благодетеля в писательской карьере Бабеля — и ее ретроспективной мифологизации — играл Горький. В "Автобиографии" (1924) и "Начале" (1937) Бабель развивает тему прихода нищего дебютанта-провинциала в дом к маститому мэтру. Горький принимает и ободряет Бабеля, публикует его ранние вещи, но советует получше узнать жизнь.

"Я приносил ему все, что писал, а писал я по одному рассказу в день [...] Горький все читал, все отвергал и требовал продолжения [...] — С очевидностью выяснено, что ничего вы, сударь, толком не знаете, но догадываетесь о многом... Ступайте посему в люди... — И я проснулся на следующий день корреспондентом одной неродившейся газеты, с двумястами рублей подъемных в кармане. Газета так и не родилась, но подъемные мне пригодились. Командировка моя длилась семь лет [...] Через семь лет [...] я сделал вторую попытку печататься и получил от него записку: «Пожалуй, можно начинать»" ("Начало" [10, т. 2, с. 369]).

Бросаются в глаза упоминания о литературном дебюте (даже двух) и своего рода первом гонораре (точнее, первом из бесконечной серии бабелевских авансов[13]), что прямо перекликается со "Справкой"/"Гонораром"[14] и об уходе "в люди", отсылающем к одноименной повести Горького. Обращает внимание также сходство этого пассажа с типичной сценой прихода бабелевского автобиографического героя к «учителю жизни». Ср.:

"[Я] принес ему написанную мною накануне трагедию. — Я так и знал, что ты пописываешь, — сказал Никитич [..] Надо думать [...] что в тебе есть искра божия [...] Тебе не хватает чувства природы [...] И ты осмеливаешься писать?.. Человек, не живущий в природе, как живет в ней камень или животное, не напишет во всю свою жизнь двух стоящих строк [...]" ("Пробуждение" [10, т. 2, с. 175-176]; в финале герой бежит из дома от отцовского гнева через безмолвный ночной пейзаж и гадает о названиях окружающих деревьев и птиц; о "Пробуждении" см. подробнее в гл. 9).

Иными словами, образ Горького в "Начале" строится аналогично галерее «приемных отцов» героя. Как те учат его атлетике, насилию, сексу или шлют в природу за именами вещей, так Горький отправляет его "в люди".

Взаимоотношения с отцовскими фигурами у бабелевского героя бывают различными — от восхищения до открытой враждебности и снисходительной иронии. Как же у него обстояло дело с Горьким? С одной стороны, известны его изъявления любви и благодарности (в частности, за защиту "Конармии" от нападок Буденного).

"И вот — я всем обязан этой встрече и до сих пор произношу имя Алексея Максимовича с любовью и благоговением" ("Автобиография" [10, т. 1, с. 31]. "Тем, что Бабель стремительно и полноправно вошел в нашу

литературу, мы обязаны Горькому. В ответ Бабель относился к Горькому с благоговейной любовью, как может относиться только сын к отцу" (Паустовский [24, с. 44]).

Горький во многих отношениях действительно был учителем Бабеля — в любви к "солнцу", в ориентации на западную, прежде всего французскую литературу и в интересе к некоторым темам (например, изображению социального «дна», в частности, жизни проституток). Однако по всем этим линиям Бабель не только учился у Горького, но и пересматривал его уроки.

Как мы помним из гл. 1, указав в очерке "Одесса" (1916) на отсутствие в русской литературе "солнца", Бабель объявляет Горького "предтечей" того "национального Мопассана", который может придти только "из солнечных степей, обтекаемых морем". Но именно предтечей. Долгожданным "литературным мессией" под силу сделаться лишь выходцу из Одессы. Если для Горького, который "знает [...] почему [солнце] следует любить" [10, т. 1, с. 63, 65], южные степи и побережья — воспеваемая цель странствий, то у Бабеля они, так сказать, изначально в крови.

Даже вскоре после смерти Горького Бабель позволяет себе высказаться о его неспособности написать настоящий рассказ:

> "[О] технике рассказа хорошо бы поговорить, потому что этот жанр у нас [...] никогда в особенном расцвете не был, здесь французы шли впереди нас [...] У Горького большинство рассказов — сокращенные романы" (1937 [10, т. 2, с. 402])[15].

Это тем более интересно, что в статье "О том, как я учился писать" (1928) сам Горький признавался:

> "Я очень многим обязан иностранной литературе, особенно — французской [... Она] удивляла меня своим замечательным мастерством [...] Стендаль, Бальзак, Флобер [... Я] учился писать у французов [...] [... Я] ловил себя на том, что рассказывал [окружающим] неверно, искажая прочитанное, добавляя к нему что-то от себя" [34, с. 483-488].

Как под учебой французскому "мастерству", так и под свободой обращаться с ним ("искажая" и "добавляя") Бабель вполне мог бы подписаться. Но и в плане импорта литературной техники он согласен считать Горького не более, чем предтечей.

В этой реакции Бабеля не исключены личные мотивы. Та же горьковская статья содержала апологию "Конармии":

> "Товарищ Буденный охаял «Конармию» [...] напрасно: сам товарищ Буденный любит извне украшать не только своих бойцов, но и лошадей. Бабель украсил бойцов его изнутри [...] лучше, правдивее, чем Гоголь запорожцев" [34, с. 473].

Благодарность Бабеля, однако, не была безоговорочной. В письме А. Г. Слоним от 28 ноября 1928 г. содержится довольно кислая реакция на горьковские демарши:

> **"Номера «Правды» с письмом Буденного у меня, к сожалению, нету [...] Прочитайте ответ Горького. По-моему, он слишком мягко отвечает на этот документ, полный зловонного невежества и унтер-офицерского марксизма" [10, т. 1, с. 291].**

Не высказанное публично, недовольство горьковской обтекаемостью могло проявиться в полемике на профессиональные темы.

Бабель охотно обращался к Горькому за помощью с получением выездных виз[16], но, находясь во Франции, не очень стремился навестить его в Сорренто[17]. Двусмысленным было и наслаждение Бабеля близостью в лице Горького к одному из великих мира сего[18].

> **"Б. рассказыва[л], как он ходил в гости к кухарке на даче Рудзутака, его знал и управляющий дачей. Теперь на этой даче Горький. Он пошел к нему, но не с черного «кухаркиного» хода, а через подъезд. Управляющий не знал, кто такой Б. И вообще не знал его имени, так же как и кухарка; предложил ему здесь не шататься, а идти на задний двор. Б., не ответив, прошел. Управляющий к нему: «Мы наркомов не пускаем, а ты лезешь». Но в окно его увидел Максим, сын Горького, и позвал. Кухарка дрожала, когда подавала кушать, — за столом, развалясь, сидел ее кум, ее собеседник, ее друг и гость — и разговаривал с Горьким, как равный" (Полонский [24, с. 199]).**

Эта история напоминает сюжеты типа "Гюи де Мопассана", где «низкий» герой проникает в некий «замок» с помощью женщины и, благодаря своим сексуальным и/или литературным достоинствам, становится вровень или даже торжествует над «сеньором» этого «замка»[19].

Итак, «сыновнее» отношение Бабеля к Горькому никак не сводимо к "благоговейности". Являя характерную блумовскую смесь почтения и соперничества, оно делает незримое присутствие Горького в "Справке" вполне вероятным.

4. Детство в людях: любите книгу

Умолчание о Горьком в новеллистических версиях дебюта бабелевского героя ("Справке"/"Гонораре" и "Мопассане") может объясняться неуместностью в вымышленном сюжете живой исторической фигуры (в отличие от покойников Толстого и Мопассана в "Мопассане"[20]). Но этим не исключается, а скорее подсказывается возможность ее замаскированного отображения.

Отправляя Бабеля в 1916 г. "в люди", «документальный» Горький (в изображении Бабеля) не просто ссылается на название печатавшейся тогда второй части своей автобиографической

трилогии. Он цитирует заключительные слова "Детства", обращенные к окончательно осиротевшему Алеше, — слова его жестокого деда (по сути дела — приемного отца), подхватываемые в первой же фразе "В людях":

"Через несколько дней после похорон матери дед сказал мне: — Ну, Лексей, ты — не медаль, на шее у меня — не место тебе, а иди-ка ты в люди... — И пошел я в люди" ("Детство" [35, т. 13, с. 202]). "Я — в людях, служу «мальчиком» [!] при магазине «модной обуви» на главной улице города" (с. 205).

Тем самым знаменитое напутствие Горького Бабелю проецирует их взаимоотношения на пару Каширин-Алеша, намекает на их жесткость, заявляет тему «мальчика», отданного родственниками в услужение к чужим людям, и отсылает сразу к двум периодам его роста[21].

Трилогия изобилует «бабелевскими» деталями.

В начале "Детства" (гл. 2) дед порет мальчика в присутствии боящейся вступиться за него матери и Цыганка, который, напротив, подставляет под розги свою руку[22]. Больной оспой Алеша проводит время у бабушки, слушая ее рассказы об отце и матери (гл. 11-12)[23]. Одному из своих симпатичных «приемных отцов» Алеша длинно описывает только что виденную кровавую сцену, а тот учит его лаконизму повествования[24].

А общий план трилогии напоминает «исповедь» героя "Справки".

После смерти мужа мать бросает Алешу на своих родителей, уезжает, выходит замуж за человека, третирующего и ее, и пасынка. Постепенно разоряется дед, переезжающий во все более жалкие жилища и умирающий нищим.

Герой вынужден жить или работать у «отцовских фигур» либо сам привязывается к ним вопреки запретам; он учится у них ремеслам, чтению, жизни; страдает от их враждебности и осознает их ограниченность. Отцы часто меняются в результате разорения, отъезда, ссоры, смерти. Умирает также большинство родственников и знакомых героя.

Герой понимает, что люди мучают друг друга от темноты и скуки. Выход он видит в книгах. Книги, часто западных авторов, не похожи на реальную жизнь; по сравнению с их героями знакомые рассказчика — "пустые и смешные" люди.

«Книжность» становится амплуа героя: "я рассказывал людям [...] истории из книг и [...] занял в мастерской какое-то особенное место — рассказчика и чтеца" ("В людях", с. 416). Его охотно слушают, неизменно веря, к его удивлению, всему невероятному.

Хрестоматийный горьковский призыв "любить книгу" может быть понят и буквально, как определенная программа сублимации. Для созревающего героя чтение и секс — явления связан-

ные, но взаимоисключающие: коллизия Паоло и Франчески разрешается в пользу чтения.

Бабушка, главная позитивная «материнская фигура» трилогии, является и источником многочисленных историй, подлинных и сказочных. Подрастая, герой берет книги у двух волнующих его соседок: пошловатой "маленькой закройщицы" и прекрасной "Королевы Марго". Он вуаеристски мечтает о них, отождествляет Марго с матерью, не может представить ее в объятиях мужчины, а увидев — ревнует, как ранее ревновал мать. От закройщицы он получает в благодарность за защиту от сплетников серебряную монетку, но, уходя, оставляет ее на перилах лестницы[25].

Будучи здоровым молодым мужчиной и "хорошо зная тайны отношений мужчины к женщине" ("В людях", гл. 10, с. 355), герой принципиально сохраняет невинность:

"Книги сделали меня неуязвимым для многого: зная, как любят и страдают, нельзя итти в публичный дом" (гл. 11, с. 378). "Я не пил водки, не путался с девицами, — эти два вида опьянения души мне заменяли книги" (гл. 20, с. 501).

Особенно отталкивающей предстает гулящая подруга одного из рабочих (едва ли не прототип бабелевской Веры):

"женщина, преувеличенная во всех измерениях почти безобразно"; "ее грудь бугром поднята к подбородку [...] Ей за сорок [...] в речах ее — что-то снотворное [... у нее] лошадины[е] глаз[а...] Эдакую можно любить только от великой тоски [...] У меня возникает чувство ненависти к ней [...] Как все это непохоже на жизнь, о которой я читал в книгах! [...] Вот, наконец, всем стало скучно [...]"[26] (с. 410-414).

В "Моих университетах" (1923)[27]

герой вместе с товарищами по мастерской посещает публичный дом, слушает рассказы проституток, видит их "отвратительно трясущиеся [в танцах] дряблые тела". Сравнив это с жизнью из книг, он "не польз[ует]ся ласками женщины", стесняя товарищей — "при тебе [...] вроде, как при попе", говорят они. Оставляя пекаря на полчаса наедине с его любовницей, герой опять думает, "как страшно не похожа эта любовь на ту, о которой пишут в книгах" (с. 541-542, 556).

То же противоречие налицо и в рассказах о встречах повзрослевшего героя с проститутками. В "Однажды осенью" (1895)

мрачная картина жизни проститутки действует на него "сильнее самых красноречивых и [...] пессимистических книг". Его стоны вызывают у нее жалость, и он получает "первые женские поцелуи, преподнесенные [...] жизнью". "Она меня утешала [...] Сколько было иронии [...] в этом факте! [...] Ведь я [...] читал разные дьявольски мудрые книги" [35, т. 1, с. 478-479][28].

По видимости, здесь происходит встреча с «жизнью», торжествующей над «книжностью». Но риторическая логика здесь та же,

что и в упоре на «горькое детство», призванное по контрасту подтвердить правильность написанного в книгах. «Представительница жизни» точно соответствует литературному клише «проститутки с добрым сердцем», — если не прямо позаимствована из второй части "Записок из подполья", где героиня оказывается сильнее «книжного» героя и из любви-жалости отдается ему[29].

А в рассказе "Болесь" (1897)

по просьбе малограмотной проститутки Терезы "с басовитым голосом, извозчичьими ухватками [... и] громадной мускулистой фигурой рыночной торговки" [35, т. 3, с. 55] рассказчик-студент пишет письма к ее воображаемому возлюбленному Болесю, а затем и его ответы ей. Тереза прямо заявляет о потребности человека в выдумке и ее связи с литературой: "Нет его [..., а] мне хочется, чтоб он был... Разве ж я не человек [...] Я пишу к нему, ну, и выходит, как бы он есть" (с. 59). На чистоту рассказчика Тереза не покушается, расплачиваясь с ним не сексом, а починкой белья.

Очевидна перекличка "Справки" с этим рассказом по внешности героини — большой практичной женщины, а главное, по сюжету, представляющему литературный труд как ложь на потребу проститутки[30].

Проблематизация «обмана» появляется у Горького уже в притче "О чиже, который лгал, и дятле — любителе истины" (1893). Примечателен также рассказ "Читатель" (1898), совмещающий фабульные мотивы «обмана» и «плагиата» с жанровыми чертами литературно-критического эссе (типа "О том, как я учился писать") и воспоминания о встрече с читателем-двойником — комбинация, характерная для "Справки"[31].

Читатель требует от писателя руководства, ориентирует его на «возвышающий обман», а не на отражение «низких истин», причем сознает вторичность такого творчества по отношению к уже написанным книгам великих мастеров.

Итак, с одной стороны, Горький настаивает на знакомстве с «жизнью» — закалке тяжелым детством и обучении в университетах дна; с другой, реальность для него беспросветна и скучна по сравнению с миром большой литературы. Каков же смысл командировки в люди, если истины все равно приходится черпать из книг? и какова воспитательная ценность этих истин, если они — обман? Противоречие это характеризует определенный тип просветительского и революционного менталитета — установку одновременно на объективное познание действительности, демократизм, реализм и на идеальное, вплоть до насильственного утопизма, «разумное» переустройство жизни. Недаром творче-

ство основоположника соцреализма будет справедливо описываться как сочетающее «реализм» с «романтической мечтой» и нацеливающее на изображение «жизни» в ее «революционном развитии», а «поездки в жизнь» станут одной из обязательных форм творческой работы советских писателей[32].

5. Сомнительный социалист

Чтобы в полной мере оценить релевантность Горького для "Справки", набросаем его обобщенный литературный профиль. Начнем с силуэта, проступающего из высказываний яснополянского старца о тридцатитрехлетнем литературном босяке и ответной трактовки покойного классика живым в известном горьковском очерке "Лев Толстой" (1919-1923).

> **"Я почувствовал [... что] не сирота я на земле, пока [Толстой] есть на ней [...] А вот теперь — чувствую себя сиротой" [35, т. 14, с. 285]. " — Горький читает много [...] от недоверия к себе" (с. 299). "В [... нем] чудилось нечто вещее, чародейское" (с. 285). "Барина в нем [...] столько, сколько нужно для холопов" (с. 286). "Солгать перед [Толстым] невозможно" (с. 287).**

> **"Я очень внимательно присматривался к Толстому, потому что [...] по смерть буду искать человека живой действительной веры" (с. 281). "Он похож на бога" (с. 254), "этот сказочный человек" (с. 276). " — Вы по натуре верующий, и без бога вам нельзя" (с. 300).**

> **" — [В]ы прикрашиваете все [...] особенно — людей!" (с. 260). " — [В]ы очень книжный" (с. 273), "романтик, сочинитель [...] у вас рыцари родятся, все Амадисы, Зигфриды [...] вы — сомнительный социалист [...] романтики должны быть монархистами [...] — Но ведь рыцари будут, Л. Н.! — Оставьте! [...] Герои — ложь, выдумка" (с. 295-296).**

> **"Мне всегда не нравились его суждения о женщинах [...] так обнаженно и резко говорил он, доказывая, что здоровой девушке не свойственна стыдливость" (с. 291). "О женщинах он говорит [...] как французский романист, но [... с] грубостью русского мужика, которая [...] неприятно подавляла меня" (с. 261). " — Вы не очень бабник" (с. 267). " — Женщин вы [...] не понимаете, они у вас не удаются" (с. 271).**

Эти четыре установки — «сиротское преклонение перед авторитетами», «поиски бога», «приукрашивание жизни»[33] и «сексуальное пуританство» — тесно связаны друг с другом и с рядом производных. Они определяют облик Горького, каким он встает из его автохарактеристик, свидетельств современников и исследований горьковедов.

Безотцовство и нелюбовь, а затем смерть, матери; неуравновешенность и озорство, приводящие в девятнадцатилетнем возрасте к покушению на самоубийство; череда квазиродительских фигур, разочарование в них, борьба с ними и с идеализированным образом отца за собственное identity; потребность в семье,

отчасти восполняемая революционными кружками; самозащита от окружающего с помощью иностранных книг; тяготение к литературным отцам (Короленко, Толстому) — вот подоплека складывающегося горьковского «я».[34]

Закаленный противостоянием “свинцовым мерзостям”, герой трилогии предстает свободным от недостатков. Это — если не считать таковыми чрезмерное настояние на собственной невинности[35]; неадекватную реакцию на факты половой жизни, сочетающую пуританство с завистливым вуаеризмом (эпизод с Королевой Марго и ряд других в трилогии; “Двадцать шесть и одна”; “Мой спутник”)[36]; преувеличенный морализм и просветительские иллюзии (и связанное с этим повествование в трилогии от первого, но всеведущего, лица); немотивированную развитость героя-рассказчика, скрытого за маской обезличенного и убогого “мы” (“Двадцать шесть и одна”), чем подрывается тезис об определяющем влиянии среды[37].

Чудесному прорыву со «дна» соответствуют: напряжение между исключительной личностью, претендующей на роль учителя, спасителя, вождя, и инертной массой или отдельным беспомощным партнером[38]; взаимозависимость слабого и сильного, нуждающегося в «спросе» на руководителя; провокационный подрыв власти сильного, вплоть до пророческого отождествления просветительства с диктаторством (“Мой спутник”; 1894), и сложное двойничество рассказчика и героя, отражающее расщепление личности автора на сильную и слабую ипостаси[39].

Культ силы, отказ от жалости к слабому и презрение к мещанской цивилизации были связаны у Горького с влиянием Ницше, в частности с “Так говорил Заратустра”, откуда позаимствованы, с изменениями, персонажи “Песни о соколе” (Формэн [130]). Горький познакомился с Ницше в 1890-е гг. по рукописному переводу знакомого и по рецензиям в журналах[40]. Критическое отношение к нему развилось у Горького после 1905 г., а в последующих автобиографических высказываниях он ретроспективно “ослаблял” степень своего увлечения Ницше. Горький стоит в ряду с такими “ницшеанскими” авторами, как Киплинг[41] и Д’Аннунцио; с ницшеанством соотносимо и его богостроительство, не говоря о знаменитой формуле “Человек — это звучит гордо”. Влияние Ницше сочеталось с шопенгауэровским — по линии культа воли. Сюда же относятся нападки Горького на Достоевского за проповедь смирения (и отрыв интеллекта от воли у подпольного человека) и на Толстого — за идеализацию пассивного Каратаева. Впрочем, «ницшеанский» кодекс препод-

носился Горьким не как абсолютная истина, а в амбивалентном порядке, — недаром, по замечанию Ходасевича, знаменитая речь о «гордом человеке» отдана шулеру![42]

Опора на «элиту», в частности, рабочую, на защиту которой от про-большевистской «массы» Горький безуспешно вставал в первые годы после революции[43], не осознавалась им как противоположная традиционной демократической ориентации на всеобщее образование и благо. Еще меньше догадывался он о крипто-ницшеанской природе и самой большевистской диктатуры, по заявленной утопической программе — популистской, а по сути — олигархической[44].

Из книжно-украшательского преодоления реальности вырастает горьковская завороженность идеей «возвышающего обмана», внимание к сказкам (начиная с бабушкиных), снам и выдумкам. Хотя оппозиция «обман/истина» трактуется Горьким в амбивалентном ключе «провокационного испытания» (см. "Чиж", "Болесь", "На дне", "Двадцать шесть и одна"), предпочтение отдается все-таки «обману», предвещая поэтику соцреализма[45].

"[У Горького рано] возникла (а отчасти была им вычитана) мечта об иных, лучших людях [... Так] он получил [...] полувоображаемый тип благородного босяка [...] двоюродн[ого] брат[а] благородно[го] разбойник[а] романтической литератур[ы]" (Ходасевич [137, с. 360-361]).

"Первоначальное литературное воспитание он получил среди людей, для которых смысл литературы исчерпывался ее бытовым и социальным содержанием [...] Своих мало реальных героев Горький стал показывать на фоне сугубо реалистических декораций [...] притворя[сь] бытописателем. В эту полуправду он и сам полууверовал на всю жизнь" (с. 361).

"[С]воих героев Горький [...] наделял мечтою [...] об искомой нравственно-социальной правде. В чем [она] заключается [...] не знал он и сам. Некогда он искал и не нашел ее в религии [... затем] увидел ее [...] в социальном прогрессе, понимаемом по Марксу" (с. 361).

"[О]сновная тема [«На дне»] — правда и ложь [... Вся] деятельность [Горького] проникнута сентиментальной любовью ко всем видам лжи [...] «Я искреннейше и непоколебимо ненавижу правду», — писал он Е. Д. Кусковой" (с. 362).

"Этому «великому реалисту» [...] нравилось только [...] то, что украшает действительность [...] Его воображение равно волновали и поэты, и ученые, и всякие прожектеры [...] от фокусников и шулеров до [...] социальных преобразователей [... Е]го любовь спускалась к фальшивомонетчикам [...] мошенник[ам] и вор[ам...] В их ремесле ему нравилось сплетение правды и лжи" (с. 362-364).

"Отношение ко лжи и лжецам было у него [...] заботливое, бережное [...] Он был на самом деле доверчив, но сверх того еще и притворялся доверчивым [...] рад был быть обманутым" (с. 369).

Одним из аспектов ориентации на «возвышающий обман»

было вскормленное бабушкой «религиозное чувство», пронизывающее множество произведений Горького и выходящее на поверхность в "Матери", а еще яснее в «богостроительской» "Исповеди" (1908)[46]. Сродни «религиозному» комплексу Горького и его — неожиданные в свете «реалистической» репутации — стыки с символизмом[47].

Проекция «возвышающего обмана» в жизнь вылилась в культивацию собственного имиджа как литературного босяка-самородка, носителя пролетарской «горечи» (сердитого молодого человека avant la lettre; Бэррэтт [20, с. 13]), буревестника революции[48]. На автобиографических текстах это сказалось в виде многочисленных отступлений от документальности (романтизации Королевы Марго; Боррэс [18, с. 140]; вымышленности первой же сцены трилогии [18, с. 152]; общем «ужесточении» картин детства).

Важным фактором "самоподрумянивания" Горького был соответствующий социальный заказ.

> "[Горький] следовал [...] некоему [...] коллективному воображению [... У]же в начале девятисотых годов какой-то [...] издатель [...] уговаривал его написать свою лубочную биографию [...] «Жизнь ваша, Алексей Максимович, — чистые денежки», — говорил он" (Ходасевич [137, с. 371]).

В дальнейшем Горький сжился с предложенной ему лубочной ролью, "сделался ее рабом" (с. 371), продавшись Кремлю не столько за деньги, сколько за престижный самообраз (Ходасевич [136, с. 254]; ср. ситуацию в "Справке"!).

> "[С]овершая какой-нибудь поступок [...] вразрез с [...] совестью [...] он говорил с тоской [...]: «Нельзя, биографию испортишь»" (Ходасевич [137, с. 371-372]).

«Порча песни» (даже ценой жизни, как в финале "На дне") для Горького — самый большой грех (с. 365). Отсюда прямая линия пролегла к предсмертному пленению (и возможной мученической смерти) Горького в его официальной советской роли[49].

6. Унижающий обман паче возвышающего

Как видим, утрированно «горькое детство в людях», придуманное героем "Справки", — это в значительной мере пародия на основоположника пролетарской литературы. Именно Горькому принадлежит внесение в русскую литературу жанра плебейского «анти-детства» (развивавшегося в западной литературе со времен Диккенса и Гринвуда[50]) в противоположность ностальгии по счастливому детству в дворянской усадьбе à la Толстой и Ак-

саков (Уоктел [126]). Горький программирует установку на «несчастность» детства: чем оно «хуже», голоднее, угнетеннее в реальности, тем оно «лучше» с идеологической и литературной точки зрения.

Бабель следовал горьковской модели в собственных ретроспективных отчетах о своей почти что «пролетарской» юности. "Выпрямлял" он там и историю отправки "в люди", старательно затушевывая факт публикации своих вещей как до, так и непосредственно после 1916 г., чтобы усилить эффект рекомендованного Горьким молчальнического послуха и последующего явления народу в качестве зрелого мастера[51]. Заодно с горьковским, этот бабелевский миф самопрезентации оказывается спародированным во вставной новелле "Справки".

Констатируя сходства между бабелевским и горьковским автобиографическими дискурсами, нельзя не упомянуть о мастертексте жанра — "Исповеди" Руссо[52]. По сравнению с внутренне противоречивым Жан-Жаком, постоянно поддающимся соблазнам, обманывающимся в своих «литературных» мечтаниях, не по годам инфантильным, зависящим от "маменьки" и бесконечных протекций, Алеша, напротив, с ранних лет самостоятелен, принципиален и тверд в сопротивлении несправедливости; его «книжные» мечты — не о чудесном возвышении с помощью женщин, а о просвещении окружающих и изменении жизни. У Жан-Жака, несмотря на враждебность обстоятельств, есть целые периоды незамутненного идиллического счастья; Алешина жизнь, несмотря на просветы, — это постоянная борьба, в которой надеяться можно только на себя. Пафос Руссо амбивалентен: «как трудна жизнь; я несовершенен, хотя и изначально хорош»; пафос Горького монолитен: «как неправильна жизнь; я рожден ее исправить».

В «исповеди» рассказчика "Справки" «слабость, двойственность» героя — от Руссо (первым разработавшего самообраз плебейского интеллигента как «сердитой и требовательной жертвы обстоятельств»[53]) и героев Достоевского, а скрывающаяся за ней «гордая» уверенность в себе — от Горького, но в циничном ключе Фердыщенко. От Горького и современный колорит и проблема соотношения литературы с жизнью; в частности, важнейшие жанровые составляющие "Справки" — встреча с представителем «дна» и интервью о том, как начинают писать, — совмещенные Бабелем в эффектную травестию обоих.

Если стихийный ницшеанец Горький путается в противоречиях между «жизнью» и «искусством», «правдой» и «обманом»,

«демократизмом» и «элитарностью», «моралью» и «силой», то Бабелю его отрефлектированное ницшеанство[54] позволяет наслаждаться игрой с ними. Он и любит жизнь как она есть, и упивается ее художественным преображением, отдавая себе отчет в его эстетической — аморальной, лживой, властной — сущности. И делает он это в пику горьковским назиданиям о необходимости как программного искуса «в людях», так и заранее заданной «книжной» идейности. При этом он с циничной изощренностью обыгрывает горьковские «возвышенные обманы» и выворачивает наизнанку его сексуальное пуританство. В результате, не разрешенное в трилогии, противоречие «книжная любовь/реальный секс» с пародийным блеском высвечивается в "Справке".

Герой Бабеля начинается там, где кончается горьковский[55]. Его «отцы» тоже разоряются, оставляя его бездомным сиротой. Он тоже книгочей-мечтатель и девственный вуаер. Его тоже удручает скука продажной любви и отталкивает вид огромной, дряблой, сонной проститутки[56]. Он тоже берет на себя роль ретранслятора прочитанных книг и снисходительно потакает пошлым эстетическим ожиданиям слушательницы. Наконец, его сиротские воспоминания во многом похожи на рассказываемые Горьким. Разница в том, что бабелевский герой не заменяет женщин книгами, а, напротив, применяет свое искусство рассказчика, для того чтобы преодолеть пропасть между книгами и действительностью, претворить житейскую прозу в поэзию, по-быстрому гальванизировать скучную проститутку в вожделенную Женщину (пифию — мать — сестру — возлюбленную), которой тут же и овладеть[57].

Таинственная кривая бабелевской прямой состоит при этом в небольшом, казалось бы, артистическом трюке[58]. Вместо того чтобы выслушивать низкие истины из жизни проститутки, противопоставляя им «просветительские» идеи, или участвовать в ее самовозвышении с помощью романтических самообманов, он «по-шулерски»[59] обращает эти мотивы. Бабелевский герой не интересуется историей проститутки, а как бы делится с ней своей собственной. При этом он преподносит ей сгущенное варево как раз из того, что в горьковской трилогии считается низкой реальностью, не похожей на книги, а в рамках "Справки" представляет собой карикатурное изображение ее собственной подразумеваемой биографии[60]. По-новому совмещая горьковские мотивы «свинцовых мерзостей», «обмана» и «доверчивости», он совершает самый беззастенчивый обман, только не возвышающий, а унижающий, но тем более успешный — с опорой на по-

ражавшее Горького пристрастие людей «дна» к бульварным вымыслам. Эзоповским рикошетом вся эта игра с «поэтикой писательской продажности и лживости» ударяет и по институту соцреализма, возведенному в значительной мере на горьковском фундаменте.

И все-таки, нет ли более явных следов присутствия Горького в тексте "Справки"?

7. По горьковским местам

На Горького указывает в "Справке" уже само место действия — Тифлис. Бабель в ранней юности в Тифлисе не бывал[61] и лишь позднее (в 1922 г., т. е. в возрасте 28 лет), живя в Батуме, сотрудничал в тифлисской "Заре Востока"[62]. Впрочем, поскольку сам эпизод с "сестричкой" был позаимствован у Сторицына (см. гл. 1), нет необходимости соотносить местопребывание героя "Справки" с перемещениями ее автора. Зато Тифлис имеет отношение к литературной и половой инициации Горького.

Именно в Тифлисе, в 1892 г., т. е. в возрасте двадцати трех с лишним лет, А. М. Пешков печатает свой первый рассказ "Макар Чудра" и подписывает его М. Горький [35, т. 1, с. 497]. Там же, как описано в рассказе "О первой любви" (1922-1923),

> Горький вторично встречается с Ольгой Каминской, начитанной и опытной женщиной ("старше меня на десять лет"), которая "училась живописи и выучилась акушерству" [35, т. 15, с. 94]. Он влюбился в нее "двадцати лет от роду" (с. 93), но тогда она отказалась оставить мужа Болеслава К[орсака]. Она обращалась с Горьким, как мать, в частности, "деловито, серыми словами", "тоном матери" объяснила неразумность для них совместной жизни (с. 95, 101, 107, 113). Более того, "оказалось, что ее мать тоже акушерка и принимала меня в час моего рождения" (с. 94).
>
> По ее просьбе он рассказывает ей о своей жизни. " — Это вы не про себя говорите! — Я и сам понимаю, что все, о чем я говорил, еще — не я [...] Мне казалось, что если я найду себя, — перед женщиной сердца моего встанет человек отвратительный [...] Мне нужно было что-то сделать с собою. Я был уверен, что [... она] способна помочь мне [...] почувствовать настоящего себя [... у] нее есть ключ ко всем загадкам жизни [... Я] верил, что отношения к женщине не ограничиваются тем актом физиологического слияния, который [...] внушал мне почти отвращение [...Я] вынес эти фантазии не из романов [... а] развил их из чувства противоречия действительности" (с. 98-99).
>
> Вновь встретив Ольгу в Тифлисе, где она, оставив мужа во Франции, живет с дочерью, он опять признается ей в любви и рассказывает о своей жизни, "как бы исповедуясь". "Должно быть, я рассказывал хорошо — в этом меня убеждало ее внимание и напряженный взгляд широко раскрытых глаз. Лишь иногда она шептала: — Это ужасно. — [... О]на простилась со мною без [...] покровительственной улыбки старшего" (с. 104). "Я прочитал ей мой первый рассказ, только что напечатанный" (т. е. "Макар Чудра"; с. 105). Вскоре Ольга переезжает к нему в Нижний Новгород.

В 1894 г. они расходятся — из-за ее склонности рассказывать ему о своих прошлых романах; убеждения, что "красиво умеют любить только французы" (с. 109); "избытка гинекологии" в ее философии (с. 111); кокетства с другими мужчинами; пошловатых литературных вкусов (Поль де-Кок, а не Флобер) и утраты интереса к его творчеству: "Но однажды утром, когда я читал ей в ночь написанный рассказ «Старуха Изергиль», она крепко уснула [...] Было у меня только одно прекрасное впечатление детства — Королева Марго [...] Мне думалось, что история жизни Изергиль должна нравиться женщинам" (с. 113). Отчаявшись, "я начинал думать, что иного места в жизни, кроме литературы, — нет для меня" (с. 116).

А в финале выясняется и важное этическое расхождение: Горький рассказывает ей об избиении полицейским старика-еврея, ища у нее душевной поддержки, но она лишь спрашивает: " — Ты говоришь — красивый старик? Но — как же красивый, если он — кривой?" (с. 120).

Очевидны — mutatis mutandis — переклички "Справки" с этим тифлисским рассказом Горького по множеству линий. Ср.: совмещение тем половой и литературной инициации; возрастное соотношение 20 к 30; одновременно «материнские» и «сестринские» (благодаря матери-акушерке) обертоны в образе Ольги; ее «деловитость», половой опыт и причастность «загадкам жизни»; страх подлежащего инициации героя перед «гинекологическим сексом»; «отвратительные» исповеди Горького в поисках и попытках преображения себя, поражающие слушательницу; чтение героине рассказов, в том числе «первого»; противостояние действительности с опорой на книги и фантазию и даже уход от жизни во имя литературы.

Не приходится сомневаться в знакомстве Бабеля с рассказом Горького и интересе к нему. Помимо общих соображений, укажем на особую привлекательность для Бабеля его названия[63] и отметим, что появился он в "Красной Нови" (1923, № 6), где в дальнейшем были опубликованы многие вещи Бабеля, начиная с "Пана Аполека" — в следующем же номере (1923, № 7) и включая посвященную М. Горькому "Историю моей голубятни" (1925, № 4)[64]. Посвящение Горькому, прежде всего, конечно, акцентирует общую жанровую установку на «автобиографизм», но может быть и более непосредственно связано с рассказом"О первой любви". Наложение темы погрома на эдиповскую в конце горьковского рассказа образует совмещение, важнейшее для "Первой любви" Бабеля[65]. При этом потребность горьковского героя в женском/материнском сочувствии героини и ее бездушно-эстетская реакция на жестокость своеобразно предвосхищают двойственную позицию бабелевского рассказчика, по-эдиповски обретающего поддержку русской женщины (Галины Рубцовой) и одновременно завороженного силой и красотой погромщиков.

Помимо очевидной рыхлости нарративной структуры горьковский рассказ отличается от "Справки" характерной наивно-просветительской позицией рассказчика. Эта наивность скрывает — в том числе от самого рассказчика, а возможно, и автора — сложную психологическую коллизию[66]. Фрустрация по поводу безразличия Ольги к "Старухе Изергиль" может объясняться тем, что (согласно Боррэс [18, с. 63-64]) заглавная героиня этого рассказа, написанного "осенью 1894 года, когда связь с Каминской шла к неизбежному концу", была задумана "вечным моралистом" Горьким как "предупреждение его распутной любовнице [любительнице, как и Изергиль, вспоминать свое богатое любовное прошлое] о том, что ждет ее в старости, если она не исправится"[67]. В пользу этой догадки говорит и непосредственно следующее за эпизодом со "Старухой Изергиль" упоминание о Королеве Марго. Горький ссылается на нее как на единственное "прекрасное впечатление детства", но мы помним, что в свое время и с этой материнской фигурой связалось ревнивое разочарование героя ее «неверностью» ему и его «пуританскому» идеалу.

В этом свете удивление, что "женщины" в лице "самой близкой мне" [35, т. 15, с. 113], не восхищаются Изергиль, звучит по меньшей мере натянуто. Более того, напрашивается параллель с еще одним рассказом Горького — "Болесь". "Болесь", писавшийся, по-видимому, одновременно со "Старухой Изергиль" (см. [35, т. 3, с. 559]), тоже содержит мотивы «рассказов опытной женщины» (на этот раз — проститутки) о своей любовной жизни (на этот раз — вымышленной) и «печального конца героини» (на этот раз — ареста). Но тогда, скорее всего, не произволен выбор экзотического в русском языке имени ее воображаемого возлюбленного. *Болесь* — это уменьшительная форма от *Болеслав* — имени мужа Ольги Каминской, изображенного в рассказе "О первой любви" ленивым, жалким, слабым, а затем отсутствующим.

Такова разнообразная аргументация в пользу анонимного присутствия в "Справке" литературной фигуры Горького. Впрочем, почему анонимного? Первое же собственное имя в «воспоминаниях» рассказчика "Справки" — это подлинное имя Горького: "Мы жили в Алешках Херсонской губернии [...] отец работал чертежником". В бабелевском тексте, где каждое слово на счету, подобный вымышленный топоним не может быть случайным. К тому же, во второй части трилогии Алеша долгое время живет в учениках у чертежника...

8. Метароман?

Через горьковскую трилогию "Справка" оказывается соотносимой с крупными автобиографическими формами, которые разрабатывались современниками Горького, в частности, Белым и Буниным и далее Набоковым, Зощенко, Пастернаком (а на Западе — Прустом, Джойсом и др.). В отличие от «автобиографий» XIX века (Толстого, Аксакова) их герой — не «человек вообще», а «писатель»[68]. Отсюда ряд других отличительных черт, общих — несмотря на многочисленные различия — у Горького, Белого и Бунина. Это хорошо показано в книге Уоктела "Битва за детство" [126], на страницы которой мы ссылаемся ниже.

Горьковский герой, несмотря на свое плебейское происхождение, воспринимает жизнь сквозь призму литературы. В "Жизни Арсеньева" Бунина (1927-1933) все повествование преломлено через литературу, способствующую поэтизации ушедшей в прошлое дворянской России. Любовные истории героя, да и вся его жизнь, строятся на имитации русских литературных образцов. Огромное внимание уделяется самому акту писательства, создающему из мозаики подтекстов "правдивую" автобиографию. Но подделка автобиографии характерна и для Горького, хотя он предпочитает скрывать, а не обыгрывать примат искусства.

В "Котике Летаеве" (1922) и "Крещеном китайце" Белого (1927) особый акцент — на детстве будущего писателя как самом творческом возрасте, в частности, благодаря образности детского языка. Повествователь может преодолеть гандикап «нетворческой взрослости», только превратив свою память в произведение искусства. Этот подход противоположен бунинскому: юный Арсеньев выражается цитатами, а взрослый повествователь свободен в выборе нужных слов. Но оба автора акцентируют работу с языком и взаимоотношения с чужим, традиционным словом.

Установка на «искусство» создает напряжение в самой фигуре «автобиографа», подлинной и вымышленной одновременно. Тут Горький следует за Толстым, но усиливает его игру тем, что пишет о «реальном» Алексее Каширине-Пешкове от имени сконструированной личности — "Максима Горького". Псевдоним "Андрей Белый" тоже дальше от реального имени Борис Бугаев, чем вымышленное имя Котик Летаев. Бунин ближе к толстовской традиции — псевдоним (Арсеньев, ср. у Толстого Иртеньев) он дает своему описываемому, а не пишущему «я»; но он

охотно подмешивает к реальным персонажам вымышленных и отступает от фактов[69].

Горьковская философия времени противоположна толстовской и аксаковской. Отталкиваясь от дворянской идиллии, согласно которой рай — в прошлом, Горький вслед за Чернышевским верит, что все лучшее — впереди; путь к нему обещают книги, просвещение, труд, революция. Белый же и Бунин ставят ностальгию по прошлому на новую, «артистическую», основу.

Для Белого детство — синоним творчества.

В "Котике Летаеве" ребенок контаминирует слышанные от отца цитаты из Библии с именем няни Раисы Ивановны в образ "райской" жизни (ср. бабелевскую Раису!), а ревнивые родители разлучают ребенка с любимой няней.

«Дворянские» мотивы (ностальгия по детству, любимая няня) скрещены здесь с модернистской темой «творческого преображения» языкового, мифологического и раннего сексуального материала (ложная этимология, изгнание из рая, любовь, ревность).

Для Бунина искусство, в частности, эмигрантское вос- и пере-создание прошлого, — это способ обмануть забвение и смерть. Так ностальгические задачи смыкаются с установкой на сплав фактографии с литературностью. У Белого подобное же сочетание экзистенциальных и нарративных задач приводит к созданию изощренной «тройной перспективы»: подросший между двумя романами юный герой хранит лишь смутную память об "оккультном" мире детства (описанном в "Котике Летаеве"), так что одни и те же эпизоды даются читателю глазами взрослого повествователя, подростка и ребенка.

На этом фоне "Справка"/"Гонорар" являет неожиданно богатое совмещение отмеченных тенденций. В основу рассказа открыто положен «писательский» взгляд на жизнь. Цель искусства видится в том, чтобы "пережить забвение". Личность рассказчика квазиавтобиографична и в то же время нарочито фальсифицирована. Структурным принципом повествования сделана «тройная перспектива», уводящая во все более далекое детство, чему соответствует возрастание «творческого» элемента. При этом детство представлено утрированно тяжелым, а локусом ностальгии является эпизод из молодости героя. Иронический сплав установок, порознь разрабатывавшихся авторами "настоящих" квазиавтобиографий, делает "Справку" своего рода архетипическим образцом жанра, если угодно, — автобиографическим романом, метасокращенным до размеров новеллы.



Часть II

М. Б. Ямпольский

Глава 8

ВЕРА И ВОРОВСТВО

Немного о названии

Маленький шедевр Исаака Бабеля "Справка" странно озаглавлен. Справки нет в сюжете. Сам рассказ в начале как будто имитирует справку. Он начинается так: "В ответ на ваш запрос сообщаю ..." [162, с. 320]. Но этого справочного тона едва ли хватает более, чем на одну-две первых фразы. До конца рассказа Бабель так и не вспоминает о начальном канцеляризме. К тому же в одном месте автор проговаривается: "Я прерву здесь рассказ..." (с. 322). Значит, все-таки речь идет не о справке, а о рассказе.

Какой смысл имеют эти, на первый взгляд, незамысловатые игры с определением жанра, тем более, что игры эти проведены с вызывающей небрежностью? Бабель — не Магрит. Ему как будто не свойственно снабжать надписью "Это не трубка" (Ceci n'est pas une pipe) изображение трубки. Вряд ли Бабель играл в парадоксы такого рода, утверждая названием: "Это не рассказ, а справка".

Дело, по-видимому, в ином. Трудность понимания названия вызывается как раз первой фразой, ее канцеляризмом, который и создает иллюзию жанрово-семиотической игры. В действительности речь идет о чем-то ином, чем ложная формулировка жанра. Справка — это документ, выдаваемый для подтверждения фактов, нечто вызывающее доверие того, кому он вручается, нечто специально созданное для провоцирования доверия. Но, как видно из рассказа, именно так определяется Бабелем сущность литературы.

Вера

Мотив веры, доверия проведен в "Справке" с подчеркнутой навязчивостью. Вторая фраза рассказа, в которой происходит отказ от стартового канцеляризма, объясняет причину, побудившую автора заняться литературой: "Меня влекла к ней природная склонность, поводом послужила любовь к женщине по имени Вера" (с. 320). "Природная склонность" к литературе развивается из-за любви к Вере. Вера в данном случае — одновременно и женское имя и определение абстрактного качества, делающего занятие литературой возможным. Проститутка Вера оказывается своего рода аллегорией литературной рецепции. Не случайно в некоторых фразах женское имя должно читаться как абстрактное существительное, во всяком случае они строятся на основе некоторых клише, позволяющих семантике имени мерцать между именем собственным и абстракцией. Например: "Прошла вечность, прежде чем явилась вера" (мы умышленно пишем здесь женское имя с маленькой буквы).

Имя Веры появляется во второй фразе рассказа. И появление этого имени имеет принципиальное значение для всей его стратегии. В отличие от иных слов имена собственные не отсылают к неким общим понятиям, а указывают на нечто принципиально единичное, индивидуальное, неповторимое. В этом смысле собственные имена как бы не имеют классических *означаемых* в соссюровском смысле этого слова. Имена собственные указывают на некое лицо или место, и это указание имеет непосредственное отношение к истинности текста, так как замыкает этот текст на конкретность некоторой действительности. Поэтому, когда повествователю требуется заморочить голову Вере, он снабжает свой рассказ множеством никак не мотивируемых экономией нарратива имен собственных. Не случайно также и то, что реалистическое мастерство писателя обычно измеряется его умением "описывать" *личности* и *места*.

Парадокс такого называния как формы производства истинности текста был сформулиован еще Платоном в его "Кратиле"[1]. Будучи указателями на конкретность реалий, имена вместе с тем ничего не обозначают, они лишь *указывают*. Тем самым они связаны с реалиями, на которые указывают, только самим жестом указывания и больше ничем (например, они не могут опираться на почтенную традицию употреблсний). Имена таким образом оказываются одновременно и гарантами истинности текста и результатом своего рода произвола назывателя. Платон приводит в качестве примера произвол хозяина, выбирающего имя для раба.

В споре Гермогена и Кратила, изложенном Платоном, Кратил решает парадокс называния, утверждая, что имя может быть гарантом истинности лишь в той мере, в какой оно изначально мотивировано неким первоназывателем — *логотетом*[2]. Платон обсуждает вопрос о возможности ошибочного называния, ложных имен. Принятие идей кратилизма, однако, означало, что "первым учредителем имен" должен был быть "гений или бог" (Платон [260, с. 488]). В ином месте Кратил предлагает иное решение: "...какая-то сила, высшая, чем человеческая, установила вещам первые имена, так что они непременно должны быть правильными" (Платон [260, с. 487]). Хотя по существу само наличие "высшей силы" или "бога" вытекает из правильности имен. Писатель превращается в "учредителя", а в нынешней терминологии — в гения, именно в результате правильного называния.

Лежащая в основе такого называния косвенная первоначальная мотивировка называется эпонимией. Так, имя Гермоген ("из рода Гермеса, бога богатства"), по утверждению Кратила, не может быть истинным в приложении к бедняку (383b; 407e).

Эпонимия делает из акта называния нечто соотносимое с истиной. Первый логотет (Бог или Адам) — не просто называтель, но и держатель истины. Бабель, называя свою героиню Верой, присваивает себе функцию такого *логотета*[3]. То, что имя героини мотивировано всей структурой рассказа, который является ничем иным, как развернутой эпонимией, делает это имя *истинным*. Вместе с тем, именно кратиловская истинность имени *Вера* делает это имя фальшивым, литературным. Оно теряет реалистичность своей случайности, оно оказывается слишком замотивированным, слишком эпонимичным, чтобы быть правдоподобным. Само имя "Вера", подключая к проблематике документа, справки весь семантический ареал доверия, одновременно подрывает истинность документа, переводит его в категорию вымысла.

Майкл Риффатерр решительно отнес "эмблематические имена" к элементам, нарушающим правдоподобие текста. Вместе с тем он заметил, что в случае их употребления правдоподобие восстанавливается на ином уровне. То, что выглядит явно неправдоподобным во внетекстуальной действительности, становится истинным внутри дискурса. Эпонимия истинного имени в тексте может определять развертывание самого текста, придавать ему внутреннюю логику, связность, а следовательно, некую вторичную иллюзию истинности [268, с. 33-52]. Именно это и происходит в тексте Бабеля, где "неправдоподобное", излишне литературно замотивированное

имя "Вера" в значительной степени определяет все дальнейшее развертывание сюжета, его внутреннюю логику, а следовательно и убедительность. Но это значит, что истинность текста в данном случае как бы возникает из ложности имени, которое предстает истинным только в перспективе существования некоего божественного *логотета*.

Таким образом, истинность текста окончательно определяется формой конструирования дискурса, т. е. тем, как Бабель разворачивает свое повествование, тем, до какой степени глубоко пронизывает его логику внутренняя эпонимическая логика дискурса. Далее мы покажем, что именно эта дискурсивная логика безусловно доминирует в "Справке". Именно потому, что правдивость текста целиком определяется мастерством рассказчика, "Справка" и становится в руках Бабеля лживым повествованием, целиком вытекающим из логики имен. Но такого рода "истинность" в значительной мере опирается на доверие читателя, на его умение принимать логику имен за логику действительности.

Момент доверия к вымышленной истории бабелевского героя — момент принципиальный. В этот миг и происходит рождение писателя. Отсюда упорное подчеркивание доверчивости как качества. Первый старик, с которым якобы жил рассказчик — "Степан Иванович оказался доверчивым человеком, всем верил на слово..." Вера, однако, не так проста, как Степан Иванович. Она "слыла [...] деловой женщиной: брала в заклад вещи..." Она долго водит за собой героя, не сразу дается ему ("Прошла вечность..."). И момент, когда она принимает на веру ложь повествователя — по существу, кульминация рассказа — описан так:

> **"Приятели разорили Степан Иваныча. Он выдал им бронзовые векселя, векселя предъявили ко взысканию...**
>
> **Как взбрели мне на ум бронзовые векселя — кто знает? — но я сделал правильно, упомянув о них. Женщина всему поверила, услышав о векселях".**

Вера становится верой тогда, когда в тексте появляются векселя. Не деньги, а именно векселя — т. е. бумага доверия, документ, *текст*, удостоверяющий веру. Нетрудно заметить, что векселя из истории рассказчика и справка из названия — документы одного и того же свойства. Герой предъявляет вексель проститутке Вере, а Бабель — нам, читателям, справку, придавая всей конструкции рассказа некоторую зеркальность.

Весьма загадочно для читателя звучит само определение векселя — "бронзовый". Слово это, хотя и принадлежит лексикону фи-

нансистов (в котором обозначает, что вексель “не золотой”, фиктивный[4]), вряд ли было рассчитано на “техническое” понимание. Более очевидный смысловой обертон этого слова связывает его с идеей монумента, “памятником нерукотворным” и “бронзы многопудьем”, тревожившими воображение отечественной словесности. Бронзовые векселя, “взбредающие на ум” завравшемуся рассказчику, — это самые фундаментальные свидетельства читательского доверия литератору.

Но самое существенное здесь, может быть, то, что Вера верит всему именно в тот момент, когда в рассказе появляются *слова* “бронзовый вексель”, именно слова, а не сами векселя. Слово в данном случае действует по той же эпонимической логике, что и имя. Один из героев проникается верой тогда, когда другой называет предмет, обозначающий доверие. Более того, ситуация окончательно метаописывается, а по сути мотивируется, тем, что вексель бронзовый, т. е. необеспеченный.

Бабель в своем изложении делает вид, что недоумеваст, почему Вера принимает его рассказ именно после этих слов. Действительно, никакой иной мотивировки, кроме эпонимической, здесь нет. Но этот эпизод как раз и показывает, что вымысел становится “справкой” только в результате активного вторжения логотета, иными словами, только в силу продуцирующей, эпонимической энергии слов.

И наконец, еще один слой рассказа, связанный с верой и также целиком вытекающий из имени героини, — церковный. Проститутка Вера сравнивается с богородицей[5], она отправляется к подруге на крестины. Последний любовник героя, фигурирующий в его вымысле, — церковный староста. Бабель не акцентирует этого слоя, держит его в “отдаленном” подтексте. И все же он значим. Литературу и объединяет с религией все та же ВЕРА в слова.

Материал

Итак, нам предъявляют справку, документ, вексель, требуя поверить в них. Что жс содержится в этом “документе”? Он состоит из двух частей — обрамляющего повествования (рамки) и помещенной в него выдумки рассказчика (истории), которую тот сам характеризует как сплошную ложь. Эта контрастность на самом поверхностном уровне уже обеспечивает иллюзию истинности просто за счет противопоставления слоев, в котором один задается как «лживый», и следовательно второй представляется «истинным».

Адресатом «рамки» является читатель, непосредственным адресатом «истории» — проститутка. Читатель и проститутка оказываются в симметричной позиции, как бы дублируют друг друга. Содержание документа — наполовину ложь, но — как в знаменитой апории о лжецах — неизвестно, не является ли ложью само повествование о том, как рассказывалась эта ложь. Впрочем, у нас есть все основания усомниться в том, что и «рамка» правдива. Поводом для этого является хотя бы само название рассказа. Поскольку в «истории» предъявление векселя служит прямым указанием на ложь, то предъявление его аналога — справки — в начале «рамки» почти с неизбежностью свидетельствует, что и «рамка» насквозь лжива, насквозь "литературна" (как вообще часто лживы литературные истории про проституток). Парадоксальным образом определение жанра рассказа как "справки" в таком контексте предполагает нечто прямо противоположное его исходному смыслу — т. е. ложь, вымысел.

И все же для того, чтобы придти к более точным выводам относительно модальности «рамки», следует внимательней приглядеться к «истории».

«История» повествует о корыстном гомосексуализме повествователя. Выбор такого сюжета имеет целый ряд значений. Остановимся на одном из них. Фрейд во "Фрагменте анализа одного случая истерии" (1905), более известном под названием "Случай Доры", рассуждает об отличии его текстов от литературных произведений. Это рассуждение заслуживает цитирования:

> "Сейчас я должен обратиться к рассмотрению дальнейшего осложнения, для которого я, разумеется, не нашел бы места, будь я литератором, занятым воссозданием сходного психического состояния для рассказа, а не врачом, занимающимся его анатомированием. Тот момент, к которому я должен буду сейчас обратиться, может лишь затемнить и стереть очертания того поэтического конфликта, который мы смогли приписать Доре. Этот момент по праву стал бы жертвой писательской цензуры, поскольку писатель в конечном счете упрощает и абстрагирует, когда он предстает в облике психолога" (Фрейд [307, с. 77]).

Нетрудно догадаться, что следует за этой извиняющейся преамбулой — анализ латентного гомосексуализма, лесбиянства Доры. Действительно, литература традиционно табуировала тему педерастии или сохраняла ее в слое намеков и подтекстов. Фрейд определяет грань между литературой и медицинским текстом как раз через способность/неспособность открыто говорить о гомосексуализме.

Герой Бабеля строит весь свой вымысел именно на признании в

педерастии, тем самым нарушая общепринятые нормы. Но — и это характерно для всей стратегии рассказа — именно поэтому самая отчаянная ложь становится "бронзовым векселем", обретает доверие. Именно неслыханный для литературы самооговор придает этой истории характер документа — протокола медицинского анатомирования. Слово "справка" в данном случае поворачивается к нам еще одним привычным смыслом — медицинская справка.

Между прочим, в рассказе существует некий медицинский слой. Вера готовится к соитию, как врач: "Приготовления ее были похожи на приготовления доктора к операции". Вся ее комната странным образом напоминает больничную палату, с пузырьком, "наполненным молочной жидкостью", кружкой Эсмарха для подмывания и т. д. Но и «история» вся наполняется какими-то медицинскими подробностями, касающимися болезни и кончины церковного старосты. Как только рассказчик чувствует, что допустил слишком фальшивое клише, он начинает нагружать свою "справку" всяческой медициной: "Чтобы поправиться — я вдвинул астму в желтую грудь старика, припадки астмы, сиплый свист удушья..." Между прочим, фраза эта отличается особой двусмысленностью: "чтобы поправиться..." играет и на медицинской коннотации глагола, придающей всей фразе подчеркнуто циничный оттенок. Чтобы поправиться (=выздороветь), рассказчик убивает старика астмой. Но в целом этот смысловой оборотень отражает дух рассказа. Чтобы тебе верили — надо лгать, чтобы хорошо лгать — нужно лгать не так, как литература (искусство лжи), а как медицина, чтобы поправиться, нужно умертвить и т. д.

Воровство

Векселя, справки — это нечто необходимое жулику для того, чтобы завоевать доверие. Рассказчик постоянно определяет себя как вора:

" — Моих денег не жалко...
— Почему так — не жалко?.. Или ты вор?
— Я не вор, а мальчик..."

Этот диалог как бы первоначально отделяет повествователя от воровской профессии, но только для того, чтобы несколькими строками позже последовало признание: "Десяти лет стал я воровать у отца деньги..." Воровство героя также относится к слою вымысла, признание происходит внутри «истории». Но весь вымысел рассказ-

чика строится как воровской промысел. Намек на это дается впрямую: "Церковный староста... это было украдено у какого-то писателя..." Помимо «воровства» разнообразных литературных клише, которыми пронизана «история», она строится и на менее видимых кражах, которые можно определить не как интертекстуальные, а как внутритекстуальные.

Разделение рассказа на два слоя — «рамку» и «историю» — позволяет Бабелю осуществлять некую циркуляцию слов и мотивов, их «воровство» из «рамки» в «историю» и наоборот. Уже само начало «истории» является кражей зачина «рамки». Ср.: "Она была проституткой, жила в Тифлисе и слыла среди своих подруг деловой женщиной..." (начало «рамки») и "Мы жили в Алешках Херсонской губернии [...], отец работал чертежником [...], но мы пошли в мать, картежницу и лакомку". Сходство структуры зачинов камуфлируется типично бабелевским циничным переворачиванием значений. Проститутка предстает как "деловая" (=порядочная) женщина, а мать как картежница и лакомка. Впрочем, в рассказе "В подвале" легко обнаруживаются отголоски материнского образа. Образ матери воспроизводит образ щеголих, развлекавшихся в доме директора банка Боргмана:

> "Картежницы и лакомки, неряшливые щеголихи и тайные распутницы с надушенным бельем и большими боками — женщины хлопали черными веерами и ставили золотые" [10, т. 2, с. 181].

Бабель просто собирает щеголих из Веры (большие бока, золотые) и "матери" рассказчика, демонстрируя типичную для него подвижность признаков, которыми персонажи его рассказов легко обмениваются (крадут друг у друга).

Вся конструкция рассказа, строящаяся на рифмовке обрамляющего повествования и истории, держится на воспроизводстве симметричных пар:

РАМОЧНАЯ НОВЕЛЛА («РАМКА»)	ВСТАВНАЯ НОВЕЛЛА («ИСТОРИЯ»)
отель в Тифлисе	отель в Баку
старик Степан Иванович	старуха Федосья Маврикиевна
кабатчики	духанщики

Построение «истории» как будто все время опирается на воровство мотивов из «рамки». В некоторых случаях это воровство носит едва заметный и очень изощренный характер. Перед началом «истории» Вера ставит керосинку. Эта керосинка имеет особое значение. Конечно, она является иронической предметной метафорой

страсти — огня. Но существенно, что кипение воды на ней оказывается постоянным сопровождением всей истории и даже метафорой литературного вымысла (пар, свист и т. д.). Это предположение подтверждается следующими фразами, обозначающими конец «истории»: "История была кончена; керосинка потухла. Вода закипела и остыла". Бабель не стесняется объединить конец «истории» и потухшую керосинку в одном предложении. Однако кипячение воды на этом не завершается. Вера подходит к окну, открывает его, и тот же физический процесс воспроизводится на камнях мостовой за окном: "Остывшие камни посвистывали на улице. Запах воды и пыли шел от мостовой". Керосинка как бы продолжает свое существование в преображенной форме, выйдя из пространства рассказанной истории в более широкое рамочное пространство. Но что особенно любопытно — эта же керосинка, этот же свист остывающего тела вдруг в трансформированной форме обнаруживаются и в «истории». Старик здесь издавал "сиплый свист удушья [...] и дышал со стоном в бакинскую керосиновую ночь". Откуда берутся эта "керосиновая ночь", этот свист? Они переходят в «историю» из «рамки». Керосинка, сопровождающая все фантазирование героя, метаописывающая сам процесс вымысла, проникает и в него. Вымысел строится как воровство из «рамки», а «рамка» как воровство из вымысла.

Впрочем, структура здесь еще более отягощена внутренними заимствованиями. Астма старика — это перенесение в рассказ собственной астмы Бабеля, приступы которой вызывались запахом керосина от коптилки, при свете которой он писал. Паустовский вспоминает, что Бабель во имя литературы был готов выдержать все: "и одиночество, и керосиновую вонь погасшей коптилки, вызывавшую тяжелые припадки астмы..." (Паустовский [256, с. 124-125]). Таким образом автор придает свои черты обоим персонажам вставной новеллы — и ее рассказчику, и его содержателю. А по сути дела, рассказчик лепит своего содержателя из "самого себя".

Если определить описанную особенность рассказа в терминах поэтики, то мы можем сказать, что речь по существу идет о последовательном и многоступенчатом разворачивании нескольких "сем", которые в процессе такого разворачивания выстраивают бабелевскую наррацию. Речь идет о явлении совершенно равнозначном тому, которое мы определяли как кратилова "эпонимия" имени. Истинность текста целиком определяется дискурсивной логикой, вытекающей из осуществляемой писателем (логотетом) внутренней мотивировки имен (в данном случае более широкого набора семем).

Эти семантические займы из «рамки», непрекращающаяся переработка одних и тех же семем связаны с одной особенностью "Справки" (как, впрочем, и многих других рассказов Бабеля). Настойчиво умножая количество имен в своем рассказе, называя совершенно второстепенных персонажей, вроде не фигурирующей вживе Федосьи Маврикиевны, Бабель утаивает лишь одно имя — собственно имя рассказчика, который ни разу не назван. Сохранение местоимения "я" и в «рамке» и в «истории» создает иллюзию, что за этим "я" скрывается одно и то же "тело". В одном случае, однако, "я" как бы непосредственно относится к автору "Справки", оно обозначает его фиктивное, литературное alter ego: "литературную работу я начал рано..." Во втором случае "я" обозначает уже фикцию "второго порядка", как бы созданную первым "я" из «рамки»: "Десяти лет стал *я* воровать..." Единство и различие этих "я" и обеспечивает незаметность перетекания из одного повествовательного слоя в другой.

Более того. В "Справке" фигурируют два главных героя: проститутка и повествователь. При этом проститутка имеет имя — Вера, обеспечивающее относительную стабильность ее текстовой идентичности. Правда, стабильность эта постоянно подрывается наслоением эпонимических мотивировок, способностью имени превращаться в абстрактное понятие, раздваиваться и т. д. Зато повествователь не имеет имени, гарантирующего его идентичность, а потому, при видимой неизменности личного местоимения "я", способен незаметно трансформироваться — он и писатель, и мальчик у армян, и любовник Веры, и даже, как будет видно, ее «любовница». Местоимение "я" также прикреплено к определенному телу лишь жестом указания. И в этом смысле оно похоже на имя. Но это имя без имени, без индивидуальных характеристик означающего. "Я" — это лишь указатель места имени. Оно делает повествователя настолько протеичным, что даже не обеспечивает ему половой идентичности. Показательно, конечно, что относительной стабильностью в этой паре наделена проститутка, по самому определению неспособная на постоянство.

Возможно, Бабель был знаком с ранним романом Флобера "Ноябрь" ("Novembre"), опубликованном в 1910 г. Роман этот с сильным автобиографическим оттенком в значительной мере был подражанием "Исповеди" Руссо. Центральным его эпизодом (занимающим примерно половину общего объема текста) была сцена сексуальной инициации будущего писателя и рассказчика проституткой. Мы не будем здесь анализировать целый ряд мотивов,

роднящих "Справку" с "Ноябрем". Интерес этого юношеского романа Флобера для нас заключается прежде всего в структурном сходстве конструирования нарратива. Рассказчик на протяжении всего повествования от первого лица не открывает своего имени.

Лживая история о его якобы красавице-любовнице сопровождается специальным эпизодом, касающимся имен:

> **"Она еще задала мне другие вопросы о моем имени, моей жизни, моей семье. [...] —Скажи мне твое имя, ну же! твое имя.**
> **Я, в свою очередь, хотел знать ее имя.**
> **—Мария, — ответила она, — но у меня было другое, дома меня звали иначе" (Флобер [294, с. 260]).**

Как видно, рассказчик не сообщает своего имени (во всяком случае читателям), проститутка сообщает некое ложное имя, отмеченное, так же как и у Бабеля, религиозным оттенком, возможно отсылающее к своему евангельскому прототипу — Марии Магдалине. Это сокрытие имени не мешает однако двум "обнажениям": демонстрации голого тела и длинной истории падения, которая вводится декларацией ее истинности:

> **"Другие бы соврали и начали бы с того, что они не всегда были тем, чем являются, они бы наговорили тебе об их семьях и любви, я же не хочу тебя обманывать" [294, с. 264].**

Далее следует история про сластолюбивого старика, напоминающая «историю» из "Справки". Финал также напоминает бабелевский, хотя и в инвертированном виде. Рассказчик полностью принимает на веру историю Марии. Необычайно сильная идентификация с историей проститутки провоцирует своего рода метаморфозу:

> **"Я слушал ее с жадностью, я видел, как слова выходят из ее рта и старался идентифицироваться с той жизнью, которую они выражали. Неожиданно, приняв размеры, которые я несомненно ей приписывал, она показалась мне новой женщиной, полной неизведанных тайн и, несмотря на мои с ней отношения, привлекательной возбуждающим очарованием и новыми прелестями. [...] не зная друг друга, она в своей проституции, я в своем целомудрии шли одной и той же дорогой, ведущей к одной и той же пропасти..." (с. 268).**

Отсутствие имени делает тело подвижным, оно как бы обеспечивает возможность экстатической идентификации. На безымянное тело, похожее на сиротливое означаемое, всегда легко спуститься некоему блуждающему имени.

Чрезвычайно существенно, что такая идентификация наступает в результате рассказа о бесчисленных половых сношениях с без-

ымянными телами, входящими в тело проститутки и безостановочно сменяющими друг друга. Тела в данном случае ведут себя действительно наподобие блуждающих означаемых, лишенных имени. Они пытаются соединиться, идентифицироваться, найти некий свободный радикал, соединение с которым и может быть описано как вспышка доверия.

У Флобера мы имеем безымянного рассказчика и проститутку с фальшивым именем, наделенную несколькими именами. Отношения между ними — не просто отношения идентификации через рассказ, метафорически соответствующей половому акту. Речь идет также и об отношениях воровства, об акте кражи имени. И крадет опять рассказывающий историю. В данном случае проститутка "крадет" у повествователя его девственность, а вместе с ней новизну и неизведанность тайн.

Воровство героя "Справки" связано с профессией проститутки, которую Бабель дает Вере[6]. Действительно, почему в этом рассказе возникает эта вечная пара: вор и проститутка? Да потому, что строя истинность на игре и логике имен, вера проституирует себя. Эта ситуация подключает к замыслу рассказа и его церковный слой, соединяющий «воровство» и «веру». Показательно, что в заключительном обращении Веры к герою — "сестричка" — объединяются многие смыслы, связанные с этим словом — в том числе и "монахиня", и "сестра милосердия"[7].

Смена пола

"— Я не вор, а мальчик...", — заявляет рассказчик, тем самым вводя тему гомосексуализма, иными словами, половой инверсии. Эта инверсия отчасти и мотивирует обращение с ним Веры, как с женщиной, как с себе подобной. Из агента порока (вора) герой превращает себя в пассивную жертву (обманутого, доверяющего). Отсюда и реплика Веры, предшествующая любовному акту: "...боже, чего делают..."

Но символическое превращение повествователя в женщину имеет и более сложный смысл. С одной стороны, оно отсылает к затертой метафоре писателя как существа, *порождающего* из себя тексты, т. е. некие новые создания (ср. с клишированным обращением литератора к своим произведениям, как к своим детям). Но Бабель не был бы Бабелем, если бы просто воспроизвел это клише в подтексте своего рассказа. Литературные вымыслы не относятся к сфере подлинности (они — «фальшивые документы»), а потому акт

писательских родов есть одновременно и акт фиктивный, лишь камуфлирующий физическое бесплодие творца (отсюда еще одна перекличка между литературой и религией как выражением фикции творения).

Педераст — фиктивная, бесплодная "женщина" — в этом смысле весьма удачный символический аналог литератора. Проститутка также относится к разряду бесплодных женщин. «Родство» героя и Веры — это не просто родство, возникающее в результате половой инверсии, претерпеваемой рассказчиком, но это и родство двух бесплодных тел. Показательно, что половой акт, ретардированный рассказом героя, начинается с неких гигиенических процедур контрацептивного свойства: "Она бросила кристалл в кружку и стала стягивать платье".

Половая инверсия имеет в рассказе символический эквивалент — инверсию цветовую. Первая часть «рамки», предшествующая «истории», последовательно проводит мотив белого цвета. Вера первоначально определяется как "белолицая". Используемая ею гигиеническая кружка имеет "белую кишку". В ее гостиничном номере герой видит пузырек, "наполненный молочной жидкостью", в которой умирают мухи. Кульминация «истории» — высший момент достигнутой веры — обозначается появлением красного цвета, который отныне господствует: "Она закуталась в шаль, красный платок заколебался на ее плечах". И в конце «рамки» происходит нарастание этой пунцовой гаммы. Вера и рассказчик пьют "чай, багровый, как кирпич, дымящийся, как только что пролитая кровь." Тифлис описывается как "город роз", в котором "пыль заносила малиновый костер солнца".

Эта смена цветовой палитры, вероятно, самым непосредственным образом связана со сменой пола. Белый цвет выступает как цвет мужской спермы, а красный — как женский цвет, цвет теряемой женщиной крови. Показательно, что в пузырьке находится не молоко, но "молочная жидкость" — определение, делающее содержание пузырька по меньшей мере неопределенным. Более того, жидкость эта связана не с прокреацией (семя, почему-то хранящееся в банке, не достигающее женского лона), а со смертью — в ней дохнут мухи. Но и менструальная кровь есть как раз традиционный знак женского бесплодия, ее выделение («пролитая кровь» у Бабеля) указывает на неспособность женщины забеременеть[8].

Тема половой инверсии сопровождается символикой бесплодия. И половой акт, который лишает героя девственности, оказывается странной фикцией соития. Вера спит с героем как с лесбиянкой, и

он слышит от нее “слова женщины, обращенные к женщине” (т. е. зеркальное отражение собственной истории). Творчество как воровство оборачивается символическими гомосексуализмом и андрогинизмом.

Это драматическое переворачивание полно глубокого смысла. В конце рассказа «вор» становится «проституткой» (он, по существу, получает за свой рассказ гонорар, как за ночь любви). Половая инверсия завершается инверсией ролевой. “Природная склонность” к вере увенчивается закономерной символической трансформацией тела.

Эта трансформация имеет еще один смысл. Она как бы предшествует обретению писателем его имени — акту чрезвычайного значения для любого литератора, конституирующему его в качестве художника. Безымянное тело как бы проходит ряд метаморфоз, прежде чем окончательно оформиться с приобретением имени.

Мишель Бютор заметил, что мужчина в женском одеянии — это характерный бодлеровский образ поэта, который еще не начал печататься:

> “Mundus muliebris — таким образом, необходимый для появления гения театр. Чем плотнее женские одежды, тем решительнее победа раздирающего их поэта.
> Понятно теперь, почему лесбиянка становится символом поэта-подмастерья, того, кто еще не публиковался. Явление на свет обнаружит этого высшего мужчину, спрятанного под одеждами женщины и исполняющего ее роль” [183, с. 86][9].

Показательно, например, что английский художник Френсис Бекон описывает начало своей художественной карьеры совершенно в бабелевских терминах:

> “Когда я был молодым, я был хорошеньким. Старики любили меня. Один старик, старый грек — я даже помню его имя — влюбился в меня, дал мне денег, которые я потратил на занятия живописью. Я жил за счет стариков. [...] Я просто взял деньги. Я был старой шлюхой. Я все еще старая шлюха. Только постаревшая. Везучая старая шлюха” (Плант [259, с. 102]).

Прохождение через женское обличие во имя обретения статуса “высшего мужчины” — художника — безусловно часть и бабелевской мифологии.

В психоаналитических терминах эту ситуацию можно сформулировать следующим образом: для того чтобы стать *логотетом*, назывателем (в какой-то степени первоназывателем), “отцом”, сын должен на какой-то стадии исключить отцовскую фигуру из своего мира, идентифицироваться с женщиной, матерью. Жак Лакан опи-

сал становление психозов в категориях исключения Имени-Отца — некоего первичного сверхозначающего, организующего всю систему *символического.* Исключение Имени-Отца образует некую пустоту, вызывающую

> "каскад перестановок означающего, из нее берет свое начало катастрофа воображаемого, нарастающая, покуда не будет достигнут такой уровень, когда означающее и означаемое не стабилизируются в бредовой метафоре" (Лакан [233, с. 95]).

Эта стабилизация в делириуме по существу означает неумение отличать символ от символизируемого явления, вещь от ее репрезентации[10]. Именно в этом состоянии, когда ключ к языку как символической системе оказывается утерянным, истинность текста начинает удостоверяться не Именем-Отца, а истиной множества имен, не укорененных ни в какой системе. Истина текста как бы целиком опирается на называние. Но поскольку имена постоянно оказываются не до конца адекватны телам, число их множится. Именно такое бесконечное дробление и умножение имен имело место в известном психозе Даниэля Поля Шребера, проанализированном Фрейдом и Лаканом (существенно, что Шребер ощущал себя женщиной и даже проституткой Бога). Как заметила Юлия Кристева,

> "хрупкость имени собственного, когда оно стремится зафиксировать идентичность означаемого, прежде всего обнаруживается в *умножении* имен собственных" [229, с. 235].

Поэтому позиция начинающего *логотета,* назывателя первоначально проходит обязательную стадию исключения Имени-Отца и идентификации с "желанием матери". *Логотет,* называтель, по определению Бютора "высший мужчина", прежде чем занять самому место отца, должен какое-то время прятаться в женском платье, символически выступать в роли андрогина или лесбиянки. И именно в этот период инициации (он должен пройти инициацию с помощью женщины) он и осуществляет делириум первичной эпонимии, первого писания. Он дебютирует как литератор. Лишь в результате этой символической инициации он обретает Имя[11].

Это странное состояние мужчины-женщины определялось Мопассаном как отличительная черта француза и журналиста. В первом случае двуполость отсылает к нестабильности, изменчивости: "Мы все во Франции мужчины-девицы, иными словами, изменчивые, фантазирующие, невинно низкие..." (Мопассан [247, с. 27]).

Во втором случае он уподобляется уличной девке, всегда прислуживающей вкусам публики. Но одна из главных его особенностей в обоих случаях — склонность ко лжи и финансовая непорядочность. Мопассановский homme-fille соблазнителен и артистичен в той мере, в какой он врет и обманывает, он женщина в той мере, в какой он лжив[12]. Мужчина в таком метафорическом контексте — женщина просто оттого, что лжет, а не оттого он лжет, что он женщина. Впрочем, эта двойная ложь намекает читателю, что верить до конца здесь не следует, что под травестийными юбками все же скрывается Ахилл.

Еще раз немного о названии

Итак, "Справка". Автор предлагает нам нечто, что выдается за подлинную историю. Не рассказ, но документ. Впрочем, насквозь фальшивый, выдуманный с начала и до конца (мы видели, как он строится на основании взаимного воровства из «истории» в «рамку» и наоборот, из "логики" имен). Но на сей раз этот "документ" — не "бронзовые векселя", которые "взбрели на ум". Это письменный текст, принадлежащий профессиональному литератору, опубликованный (в конце концов) по законам литературного этикета. А место Веры в данном случае занимает читатель[13]. Мы с вами. Бабель помещает нас в зеркальную структуру ролевых подмен, предлагает занять нам в этой структуре вакантное место доверчивой проститутки. Структура эта воспроизводится при каждом чтении, с каждым читателем. Структура и все те тревожащие воображение инверсии, которые эта структура предполагает.

Глава 9

ТВОРЧЕСТВО И ПЕРЕВОД, I: МЕССИАДА

1.

В центре сюжета "Гюи де Мопассана" Бабеля находится история с переводом. Движение к переводам мопассановских новелл, которыми занимаются рассказчик с Раисой, имеет, однако, странную мотивацию. Рассказчик начинает с того, что отказывается от должности конторщика на Обуховском заводе и объясняет свой отказ так:

> "Мудрость дедов сидела в моей голове: мы рождены для наслаждения трудом, дракой, любовью, мы рождены для этого и ни для чего другого".

В ответ на эти декларации, которые Бабель называет "рацеями", друг повествователя Казанцев отправляет его в издательство "Альциона". Жена директора "Альционы" Раиса Бендерская переводит Мопассана. Повествователь (alter ego самого Бабеля) получает приработок — помощь Раисе в переводе. Казанцев, да, по-видимому, и сам рассказчик почему-то считают перевод если чем-то и не совсем родственным драке, любви и наслаждению трудом, то все же занятием вполне приемлемым. Двойник Бабеля охотно принимает приглашение. Почему?

Сам Казанцев также переводчик. Учитель русской словесности, он переводит с испанского. Испания для него — место бегства от действительности.

> **"Казанцев и проездом не бывал в Испании, но любовь к этой стране заполняла его существо — он знал в Испании все замки, сады и реки. Кроме меня к Казанцеву жалось еще множество вышибленных из правильной жизни людей".**

Причастность Казанцева фантастической Испании делает его привлекательным для таких же, как он, «дон кихотов» (он, разумеется, помешан на романе Сервантеса). Говоря о Казанцеве, Бабель обыгрывает французское выражение châteaux en Espagne, означающее "воздушные замки", "замки на песке". Этот неопределенный и явно метафорический адрес, возможно, также отсылает к переводческой практике Казанцева, зарабатывавшего на жизнь переводами Бласко Ибаньеса: "Кровь и песок" — название одного из его романов. Проникновение в мир Казанцева осуществляется за счет словесного соскальзывания между значениями слов (перевода) — от русского песка к французским замкам — в Испанию. Экземпляр "Дон Кихота", который он читает, каким-то образом связан с Францией, во всяком случае в него вписано посвящение французскому герцогу де Броглио. И чтение это сродни сну. Герой застает его спящим над книгой. Казанцев как будто воплощает какую-то кальдероновскую линию в понимании перевода ("Жизнь есть сон"), когда перевод означает "переход" из отвратительной реальности в тихий и романтический вымысел. ("По утрам я околачивался в моргах и полицейских участках. Счастливее нас был все же Казанцев. У него была родина — Испания" [10, т. 2, с. 217], — говорит рассказчик, грубо противопоставляя Испании российские морги.)

Казанцев вписывается в определенную русскую литературную традицию, восходящую к романтизму. По мнению Н. Я. Берковско-

го, традиция обращения, в частности, к испанскому материалу как "литературному" par excellence объясняется сложностями, связанными с освоением жанра новеллы:

> "Русская литература 20-х и 30-х годов постоянно возвращалась к попыткам освоить для себя новеллу и заодно с новеллой — повествование более широкое, тоже основанное на личной инициативе действующих лиц, порой эксцентрической и авантюрной. Попытки эти разбивались о русский быт. [...] Прозаическая повесть Евгения Баратынского «Перстень» (1832) [163] — собственно скептическая декламация по поводу возможностей русской повести и новеллы. У Баратынского, по рукописи помещика Опальского, рассказана фабульная, романтическая история. Место действия — Испания, время — правление Филипа II, все герои — испанцы и все имена — испанские. К концу повести мы узнаем, что Опальский был безумен и все напутал. Следуют разоблачения и исправления: «вот как было дело». Под вымышленные испанские имена подставлены реальные русские: Мария — Марья Петровна, дон Педро де ла Савина — Петр Иванович Савин. Русские имена с отчествами убивают у Баратынского сюжет, убивают достоверность романтики" (Н. Я. Берковский, 1962, с. 261).

"Испанский" Казанцев в этом смысле противостоит российскому быту. Он человек вне быта — потому что он человек литературы.

В этом смысле построение испанского воздушного замка может прямо пониматься как создание романтического текста. Антоний Погорельский так описывает в прологе к повести "Двойник, или Мои вечера в Малороссии" игру своей литературной фантазии:

> "Неприметно переходя от воспоминания к воспоминанию, от мысли к мысли, я в воображении принялся за любимое занятие, когда бываю один и без дела... я начал строить воздушные замки. Живейшее воображение в таких случаях бывает лучшим архитектором. Я не могу пожаловаться на леность своего воображения, и потому воздушные замки с неописанной скоростью возвышались одно (sic!) другого красивее, одно другого пышнее. Наконец, взгромоздив замок, который огромностью и красотою превосходил все прочие, я вдруг опомнился и со вздохом обратился к настоящему!" [262, с. 26].

В таком контексте Бабель связывает с Казанцевым еще один иронический образ. Трижды он намекает на его птичью — канареечью природу. ("Казанцев ерошил желтый, короткий пух на своей голове"; "Канареечный пух поднялся на его голове"; "...качая птичьей головой".) Канарейка — южная птица, но обреченная на жизнь в клетке мещанского дома. Этот "канареечный" романтизм казанцевского переводческого мифа отчасти объясняет, почему учитель русской словесности отправляет героя по переводческой стезе, как по пути свободы.

2.

Дом Бендерских, куда попадает рассказчик, олицетворяет второй облик перевода. Если казанцевский тип мы можем обозначить как «русский», то Бендерские олицетворяют «еврейский» тип отношения к переводу. Любопытно, что он также вводится птичьей метафорой. Издательство Бендерских называется "Альциона" (название это изготовлено по типичной дореволюционной модели — "Сирин", "Алконост"). Альциона — это морская птица, по преданию вьющая гнезда на воде — т. е. вне земли, вне родины. Она может пониматься и как знак отплытия, отъезда[1]. На ее «еврейское» происхождение в данном случае намекает и прозрачное присутствие Сиона (Циона) в ее имени.

Если Казанцев имеет фиктивную романтическую родину — Испанию, то Бендерские таковой лишены.

> **"Они жили на углу Невского и Мойки, в доме, выстроенном из финляндского гранита и обложенном розовыми колонками, бойницами, каменными гербами. Банкиры без роду и племени, выкресты, разжившиеся на поставках, настроили в Петербурге перед войной множество пошлых, фальшиво величавых этих замков".**

Замкам на песке, замкам в Испании Казанцева соответствуют реальные, но от этого не более «подлинные» замки Бендерских. Их мир — это мир бессистемного нагромождения реалий разных культур, ни одной из которых они не принадлежат. В замке из финляндского гранита, с колонками, бойницами и фальшивыми гербами помещена гостиная,

> **"отделанная в древнеславянском стиле. На стенах висели синие картины Рериха — доисторические камни и чудовища. По углам — на поставцах — расставлены были иконы древнего письма".**

Эти чисто декоративные иконы, утерявшие всякий сакральный смысл, имеют значение для всего рассказа. В каком-то отношении они символизируют ситуацию «еврейского» перевода, лишающего «подлинник» его исходного, местного содержания.

Непричастность рассказчика миру морской птицы "Альционы", между прочим, подчеркивается его наследственной водобоязнью, декларированной в рассказе "Пробуждение": "Водобоязнь всех предков — испанских раввинов и франкфуртских менял — тянула меня ко дну. Вода меня не держала" [10, т. 2, с. 174]. (Отметим, между прочим, указание на *испанских* раввинов среди предков рассказчика.)

Переводческое искусство Раисы противоположно подходу Ка-

занцева: "Бендерская писала утомительно правильно, безжизненно и развязно — так, как писали раньше евреи на русском языке"(с. 218-219). Романтической приподнятости сновидческого Казанцева противопоставляется правильный перевод "без роду и племени". Фантазматическому присвоению чужого текста в «русском» варианте противопоставляется рабская правильность безродной языковой абстракции. Рассказчик-автор с очевидностью не принадлежит ни одному из этих миров. И хотя в повседневности он существует между полицейским участком и моргом, маршрут его одновременно проходит между двумя переводческими мирами.

3.

Рассказчик включен в ситуацию перевода весьма своеобразно. Хотя он и числится экспертом в этом ремесле, сам он непосредственно переводом не занимается, он нанят *править переводы* Раисы, которые берет у нее и с которыми отправляется в мансарду Казанцева. Здесь он работает над чужим текстом "среди спящих" (спящие — отчасти определение казанцевского мира). Его работа, хотя и описана, не совсем понятна. Очевидно, что он исправляет "правильный" текст раисиного Мопассана. Иными словами, он как бы *искажает* правильность, внося в нее дыхание жизни.

Собственно образчиков авторского перевода в тексте нет, кроме одной фразы из книги Эдуарда де Мениаля о Мопассане, которую Бабель сознательно приводит на французском языке и в русском переводе (см. гл. 3). При этом мениалевская фраза искажается дважды — и при элементарном ее переписывании, и при переводе на русский. Если ошибки эти неслучайны, то они свидетельствуют о принципах бабелевского перевода — двойном искажении первоисточника.

Свою работу над переводом рассказчик удивительным образом описывает в военных категориях, как "недурную работу" некоего насилия: "всю ночь прорубал просеки в чужом переводе" (с. 219); "Никакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя" (с. 219). Раиса слушает новый перевод, и рассуждения ее нового переводческого опекуна пробуждают в ней волну эротического возбуждения: "Она слушала, склонив голову, приоткрыв крашеные губы. [...] Облитые чулком ноги с сильными и нежными икрами расставились по ковру" (с. 219).

В этом эпизоде бабелевское понимание перевода начинает по-

степенно проясняться. Правщик перевода как будто что-то делает с чужим текстом, но его работа неким мистическим образом касается живого тела, людей, так или иначе сопричастных этому тексту. Неожиданным подтверждением этой догадки служит деталь в сцене семейного обеда, на который случайно попадает автор. Раиса выходит к нему "в бальном платье с голой спиной". И неожиданно Бабель отмечает, что "на пудреной ее спине тлели рубцы" (с. 220). Откуда взялись эти рубцы на теле богатой и разнеженной, любимой мужем женщины? Их появление можно объяснить отпечатком на спине неудобной спинки кресла (такое кресло в славянском стиле с древнерусской резьбой упоминает Бабель). Но помимо бытового объяснения возможно и другое: причиной появления рубцов могут служить садистические действия автора над раисиным переводом — прорубание в нем просек, всаживание в человеческое тело точек, подобно железу и т. д. Текст перевода странным образом оказывается телом переводчика. Загадочная роль рассказчика в этой переводческой эпопее понемногу проясняется. Оживление безжизненного перевода превращается у Бабеля в эксцентрическую метафору обретения текстом некоего живого тела. Именно в этой телесной метаморфозе и получает объяснение вопрос о том, каким образом приобщение к чужому переводу может быть эквивалентно "драке" и "любви".

Перевод как переложение словесного в телесное проявляется в "Мопассане" на разных уровнях. Здесь происходит, например, постепенное смешение мопассановского текста (а именно — рассказа "Признание") с ситуацией бабелевской новеллы. Смешение начинается на уровне имен. Раисе соответствует Селеста (оба имени — «райские», «небесные»). Опьянению рассказчика соответствует опьянение Полита в "Признании", соитию героев Мопассана соответствует соитие рассказчика и переводчицы. Белая кляча, везущая героев Мопассана, становится белой клячей авторской судьбы. Раиса и рассказчик даже прямо перенимают мопассановские имена: "Потрудитесь сесть, мсье Полит..." — обращается Раиса к повествователю. Перевод в полной мере осуществляется только тогда, когда он окончательно переходит «в жизнь». Герой правит текст Раисы таким образом, чтобы этот текст стал собственным текстом его существования. В этом и заключается то исключительное, магическое искусство перевода, которое демонстрирует рассказчик. По существу он отбирает мопассановский текст и присваивает его себе до конца. «Безжизненная правильность» перевода уступает место «жизненной неправильности». Адюльтер, которым завершается история

отношений рассказчика и Раисы, и есть своеобразная метафора оживляющей *неправильности* перевода.

4.

Все это объясняет своеобразное место героя между Казанцевым и Раисой, между двумя воплощаемыми ими концепциями перевода. Влиятельный взгляд на различные типы переводческих подходов был сформулирован Гёте в его заметках к “Западно-восточному дивану”. Гёте различал три типа переводов: первый — это перевод “в согласии с нашим собственным разумением” [191, с. 325]; второй он относит к “эпохе пародирования”, в данном случае речь идет об адаптации оригинала к своим собственным мыслям и чувствам. Такой перевод “требует суррогатов и чтобы те непременно произрастали на [...] родной земле и почве” (с. 326). Высший и окончательный тип перевода определяется Гёте отчасти утопически: “...тут стремятся к тому, чтобы перевод был тождественен подлиннику и принимался не как замена оригинала, но значился подлинником же” (с. 326). Раиса явно принадлежит к первому типу, Казанцев со своими суррогатами — ко второму. Бабель тяготеет к третьему гетевскому типу. Он явно стремится превратить чужой текст в свой, стать его автором, так сказать, борхесовским Пьером Менаром.

Каково, однако, место Мопассана в этой ситуации присвоения чужого подлинника? Как и почему соотнесен с ним автор?

Мопассан выступает в качестве своего рода мессии, и его тексты своеобразно приравниваются к священным (см. гл. 4 и 13). Полное эротическое воплощение перевода в новелле предвосхищается распитием вина — муската 1883 года. Питие вина восемьдесят третьего года трактуется как своего рода таинство евхаристии (приобщение крови литературного мессии), предшествующее обретению мопассановским текстом новой жизненной плоти. Перевод также понимается почти как новая евхаристия.

Отметим, между прочим, одну деталь — религиозный психоз самого Мопассана накануне смерти. Мениаль, например, специально подчеркивает, что настольной книгой французского писателя в этот период становится “Имитация Иисуса Христа” Фомы Кемпийского — своего рода наставление в подражании Мессии (Мениаль [244, с. 273]). В 1916 г. Бабель опубликовал очерк “Одесса”, в котором намеренно говорил о творчестве Мопассана в категориях религиозной миссии. Отметив, что старая русская литература не знала солнца, он приписывает роль предтечи Горькому, впервые загово-

рившему в России о солнце (см. гл. 1), но делает это с оговорками. Предтеча — в данном случае Горький — это тот, кто знает, что говорить надо о солнце, но мессией он не может стать из-за слишком рационального усвоения этой истины. За Горьким следует Мопассан, место которого в религиозных терминах не определено, но который выше предтечи[2], потому что он "ничего не знает, а может быть — все знает" [10, т. 1, с. 65]. Бабель приводит короткий пересказ "Признания" в качестве примера такого совершенного знания-незнания. В "Гюи де Мопассане", где Бабель вновь возвращается к пересказу "Признания", он добавляет, однако, важную деталь: "Солнце — герой этого рассказа, le soleil de France..."

Солнце в таком контексте имеет двойное значение. С одной стороны, оно собственно и является мессией или его знаком, ведь именно о нем знает и вещает предтеча. С другой стороны, солнце — "герой" как горьковской, так и мопассановской прозы. У Горького оно по преимуществу — некий романтический горний символ. У Мопассана оно вмешивается в жизнь персонажей, по-своему осуществляет их соитие, однако лишено всякой аллегорической возвышенности. Соединение Селесты и Полита происходит потому, что солнце совершает некую "алхимическую" трансмутацию материи, превращая их в два солярных создания, которые просто не могут не соединиться. Соитию предшествует вторжение солнца в их плоть: "Расплавленные капли солнца, упав на рыжую Селесту, превратились в веснушки. Солнце отполировало отвесными своими лучами [...] рожу кучера Полита". Соитие персонажей в бабелевской редакции описывается как некий солярный ритуал: "Весслое солнце Франции окружило их рыдван..."

Солнце оказывается существенным мотивом и в романе рассказчика с Раисой. Правда, soleil de France здесь несколько тускнеет. Мотив этот сопровождает уже первый урок перевода, когда, как мы указывали, текст впервые начинает "обретать плоть". Сначала "черный *луч* сиял в лакированных ее [Раисы] волосах" (с. 219) Затем происходит нечто, приобретающее несомненное символическое значение:

> "Стеклянное петербургское солнце ложилось на блеклый неровный ковер. Двадцать девять книг Мопассана стояли над столом на полочке. Солнце тающими пальцами трогало сафьяновые корешки книг — прекрасную могилу человеческого сердца".

Это соединение солнца с Мопассаном оказывается фундаментальным таинством во всем акте перевода, в полной мере предопределяя

дальнейшее течение сюжета — неизбежность соития Раисы и рассказчика, разыгрывание ими "романа" Селесты и Полита из рассказа Мопассана.

Книги Мопассана выступают как некий "священный текст", в котором присутствует сам Бог — солнце (или во всяком случае солярный Мессия). Отсюда их магия. Бабель выступает как новый Мессия солнца, которому открыто таинственное значение священного текста — сверхзнание/незнанис библейского пророка.

5.

Перевод мопассановских текстов, таким образом, является именно переводом священного текста, что в некотором смысле предопределяет и свойства этого перевода. Священный текст написан столь же непереводимым языком, как не может быть переведено слово Бога. Священный текст непереводим и потому, что каждая буква этого текста полна смысла. Невыразимо и незаменимо, например, ее числовое значение в каббалистике. Священный текст непереводим еще и потому, что по-своему связан со светом. Гершом Шолем сообщает о каббалистах, созерцавших скрытый свет во внутренних мирах Священных Имен. В каббалистическом трактате XVII века "Berit Menuhah", например, много места уделено созерцанию внутреннего света, возникающего при различных вокализациях Тетраграмматона — т. е. согласных, шифрующих имя Бога (Шолем [323, с. 64-65]).

Бабель не случайно упоминает в числе своих предков испанских раввинов. Испания — родина каббалистики, течения в иудаизме, с которым Бабель, вероятно, хотя бы поверхностно был знаком. Во всяком случае, каббалистика может быть весьма полезным подспорьем в интерпретации некоторых неортодоксальных представлений Бабеля о Мессии. Прежде всего, именно здесь мы обнаруживаем достаточно необычный комментарий о связи Мессии и света (ср. с солярным аспектом мессианства у Бабсля). Не входя в подробности, изложу (по [322]) некоторые идеи саббатейства — наиболее скандально еретической мессианской доктрины в еврейском мистицизме. В самом начале творения еще до эманаций форм мира вовне, в "абсолютной" точке, предшествующей собственно творению, — в Эн Софе, — содержатся два типа света: "мыслящий свет" (thoughtful light) и "немыслящий свет" (thoughtless light). Первый творит новые формы в мире, второй сопротивляется творению и создает свой собственный демонический мир зла (qelippoth), чьи силы

получают название "змей, покоящихся в великой пропасти". Первое взаимодействие "мыслящего света" с инертной материей (големом) производит "формы существования, связанные с первыми начертаниями букв, которым и предстоит сформировать Тору и космическое письмо" (Шолем [323, с. 271]). В этой картине творения Мессия играет важнейшую роль. Он проникает в нижнюю сферу зла и трансформирует его с помощью "мыслящего света". Но фигура Мессии амбивалентна — с самого начала он существует в мире зла, осуществляя титаническую работу "освещения" его иным светом. Однако пребывание там не безразлично для него самого: он сам вбирает в себя мировую грязь и превращается в священного змея, подчиняющего себе змеев бездны. Он сам становится нечистым. Саббатейцы спекулировали на нумерической эквивалентости слов мессия (mashi'ah) и змей (nahash).

Эта неортодоксальная доктрина провозглашает изначальное присутствие зла в Боге еще до всякого творения. Она приобщает Мессию к миру зла. Представляется, что в бабелевской концепции мессианства просвечивают отголоски саббатейской доктрины, в которой роль Мессии в мире порока (на его языке — в мире российской гнилостности и извилистости) сводится к некому световому присутствию и самоосквернению. Характерно, что в "Закате" Христос определяется (конечно, с точки зрения иудаизма) как злой вор, укравший солнце: "Иисус из Назарета, укравший солнце, был злой безумец" [10, т. 2, с. 315]. Отметим, между прочим, и наличие двух типов света, вступающих во взаимодействие (ср. с "черным лучом" в волосах Раисы и ее уподоблением змее: "Тело ее качалось, как тело змеи...").

Но самым важным для нас является световая природа слова, предопределяющая его непереводимость. Мессия действует не словом, а светом. Свет и есть его слово. Мопассан, как инвертированный Мессия, говорит солнцем. В конце текста он вообще предстает бессловесным животным. Слово оставляет его. Оно полностью присвоено новым Мессией Бабелем.

6.

Бессловесность Мессии — факт чрезвычайно важный для понимания всей переводческой тематики рассказа. Согласно широко распространенным представлениям, до вавилонского столпотворения в мире царил особый адамический язык, находившийся с явлениями в отношениях мотивированной связи. До столпотворения в

равной мере прозрачными пониманию были и язык человека, и язык вещей, и язык птиц и животных. Понимание этого адамического протоязыка, не требующего перевода, согласно Бабелю, входит в писательский комплекс как его основная часть. Познанию адамического языка посвящен рассказ Бабеля "Пробуждение". Вот как описывает он свое становление: "В детстве, пригвожденный к Гемаре, я вел жизнь мудреца, выросши — стал лазать по деревьям" [10, т. 2, с. 174]. Обучение талмудической премудрости как бы предшествует метафорическому преображению человека в животное, в данном случае — высшей стадии познания.

Обучением детей занимается "натурфилософ", корректор "Одесских новостей" Ефим Никитич Смолич, который, "прожариваясь в прямых лучах солнца", рассказывал детям "истории о рыбаках и животных" (с. 174). Дети в ответ "визжали и ластились, как щенята" (с. 175), и затем подвергались уже знакомой нам солнечной ритуальной инициации: "Солнце окропляло их ползучими веснушками, веснушками цвета ящерицы" (с. 175). Солнце превращает человека в животное (характерна в данном случае и конкретизация животного как ящерицы — почти аналога змеи). Рассказчик приносит Никитичу свою трагедию, в которой тот обнаруживает "искру божью" и начинает по-своему обучать будущего писателя:

> "— Это что за дерево?
> Я не знал.
> — Что растет на этом кусте?
> Я и этого не знал. [...] Старик тыкал палкой во все деревья, он схватывал меня за плечо, когда пролетала птица, и заставлял слушать отдельные голоса.
> — Какая это птица поет?
> Я ничего не мог ответить. Названия деревьев и птиц, деление их на роды, куда летят птицы, с какой стороны восходит солнце, когда бывает сильнее роса, — все это было мне неизвестно.
> — И ты осмеливаешься писать?.. Человек, не живущий в природе, как живет в ней камень или животное, не напишет во всю свою жизнь двух стоящих строк..." (с. 175-176).

Нетрудно заметить, что эта сцена, по-своему объясняющая, почему писатель-мессия (Мопассан) преобразуется в животное, является пародией на сцену изобретения адамического языка в Книге Бытия:

> "Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привел к человеку, чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы, как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей" (Бытие, 2: 19).

Уроки Никитича пробуждают в душе будущего писателя тоску

по иному учителю: “Где взять человека, который растолковал бы мне птичьи голоса и названия деревьев?” [10, т. 2, с. 176]. В душе мальчика зреет мысль о побеге, мир в его глазах становится миром без имен:

> “Лунный свет оцепенел на неведомых кустах, на деревьях без названия... Невидимая птица издала свист и угасла, может быть, заснула... Что это за птица? Как зовут ее? [...] С какой стороны восходит солнце?” (с. 178).

Утерянность имен, “деревья без названия” — это следствие утери адамического языка в результате вавилонского столпотворения, появления многоязычья, собственно и порождающего ситуацию перевода. В мире истинного адамического языкового знания перевод не имеет смысла. Но мессия как раз и есть носитель этого священного протоязыка животных, языка молчания, языка — используя хайдеггеровскую терминологию — *неявленности*.

Обучение языку всегда является актом, повторяющим языковой жест первоназывателя — Адама. Этот жест уже является жестом перевода из несловесного, непереводимого в переводимое, словесное. Это первый всплеск божественного вдохновения[3]. В какой-то степени он всегда связан с актом веры (лежащим в той или иной степени в основе любой языковой коммуникации). Более того, всякая удавшаяся ситуация перевода в какой-то степени восстанавливает связь с “первоязыком” Адама. Франц Розенцвайг, утверждавший, что всякий текст в действительности может быть переведен только единожды, считал, что сам акт перевода возможен потому, что в каждом языке хотя бы в зародыше содержатся все остальные языки, так как все языки обладают неким единым протосубстратом [272, с. 254]. Истинный перевод поэтому есть актуализация этого единого, адамического субстрата. Оден связал практику первоназывания со становлением авторитета, власти. Он писал:

> “...первоначальное отношение каждого индивида к власти должно быть отношением веры; мы не можем начинать с сомнения. Отец указывает на животное и говорит своему маленькому сыну: «Смотри, это — лиса». Можно допустить, что отец никогда не читал книг по естественной истории и редко бывал за городом, так что он принял барсука за лису, но, несмотря на это, его сын верит своему отцу, он верит, что тот знает подлинные имена животных. Если он начнет с сомнения, он никогда не научится говорить” [254, с. 50].

Показательно, что Оден в воображаемой ситуации первоназывания вывел отца и сына. Именно отцу принадлежит языковая власть (знание языка, которое он передает сыну). Вопрос рассказчика: “Где взять человека, который растолковал бы мне

птичьи голоса и названия деревьев?" — вопрос ребенка, не имеющего отца, во всяком случае символического — того предшественника, того оповещенного об истоках старшего, который "называет" и в назывании осуществляет связь прошлого с будущим. Разрыв в традиции называния поэтому может пониматься как конец времен, как разрыв преемственности — смешение языков.

Трудно предположить, чтобы Бабель не проецировал на эту существенную для его писательского самосознания ситуацию мистику собственного имени. Ведь *Babel* в большинстве европейских языков обозначает именно вавилонское столпотворение. Хотя с пониманием этого слова дело обстоит сложнее, чем кажется. Словари до сих пор колеблются в определении значения слова Babel. Это одновременно и столпотворение, смешение языков, и вавилонская башня, а в некоторых случаях и сам город Вавилон. Джеймс Фрезер, например, утверждал, что в основе его лежит вавилонское слово Bab-il или Bab-ilu, что означает "врата бога" [296, с. 173]. В контексте бабелевских претензий имя это значимо, так как врата бога как раз метафорически и есть "мессия". Языковое смешение в первую очередь поражает само имя, его определяющее.

Жак Деррида указывает на то, что смысловая сумятица со словом Babel проистекает как раз из ситуации перевода, которую оно по-своему определяет. Это слово — имя собственное, а потому не может быть переведено, однако последующая традиция постоянно интерпретирует его в контексте языкового смешения, через перевод. Деррида пишет: "Имя собственное Babel, как имя собственное, должно было бы остаться непереводимым, но в силу своего рода ассоциативного смешения, которое возможно лишь в языке, сочли возможным его перевести на сам этот язык с помощью имени нарицательного, обозначающего то, что мы переводим как смешение. Вольтер удивлялся этому в статье «Babel» своего Философского словаря..." [207, с. 204][4].

Так вышло, что Бабель оказался наделенным символическим для писателя именем. Уникальным именем собственным, отражающим историю рождения многоязычия. Это имя, дошедшее до нас со времен, предшествующих столпотворению, принадлежит и адамическому языку. Имя собственное является обломком адамического языка хотя бы уже в силу того, что оно не может быть переведено.

В уже упоминавшейся повести Погорельского "Двойник" автор силой своей фантазии вызывает к жизни двойника, который начинает знакомство с ним следующей декларацией:

"— Имя мое [...] сколько мне известно, [...] не существует на русском языке.

— Каким это образом? — вскричал я с удивлением. — Вы, верно, знаете еще с юных лет, что собственное имя человека, или, лучше сказать, прозвание его на всех языках остается неизменным, и потому позвольте сказать вам откровенно, если есть у вас имя на каком-нибудь языке, то должны вы иметь оное и на русском" [262, с. 27].

Ситуация с двойником оказывается усложненной тем, что он, сохраняя имя подлинника, сохраняет имя своего прототипа и таким образом называется так же, как и автор "Двойника" Антоний Погорельский. Имя героя в данном случае становится неотличимым от имени автора. Произведение же его сохраняет на себе нестираемую авторскую сигнатуру. "Бабель" становится не просто именем писателя, но и именем созданного им художественного мира, как Франкенштейн парадоксально оказывается именем чудовища и именем его творца. Передача своего имени в качестве сигнатуры своему творению, по выражению Мари Элен Юэ, является "окончательным свидетельством того, что репрезентация является не более чем опусом" (Юэ, 1993, с. 235).

В пределе называтель всегда воспроизводит в даваемых им именах свое имя, свою авторскую сигнатуру. Поэтому язык первоназывателя — это всегда непереводимый язык. Язык Адама — это язык личных имен, которому соответствует иной, также непереводимый тип языка — язык птиц, природы, солнца, света.

Адамическая ситуация первоназывания, как заметил Ролан Барт, связана с определенным кодом, который Барт называет "статическим" [165, с. 82]. Согласно этому коду, текст первоназывания лишь накапливает неподвижные, номинативные картины. Характерно, что ситуация называния провоцирует картину полного окаменения: лунный свет "оцепенел" на кустах, птица "заснула" и т. д. Такого рода поэтика неподвижности, при всей ее кажущейся привлекательности, совершенно нетипична для Бабеля, писателя, который хвалился тем, что берет "анекдот, базарный рассказ" и "делает из него вещь" (Паустовский [256, с. 139]). Соответственно и на библейскую ситуацию первоназывания он реагирует по-своему. Каким образом? Присвоением себе иной сложной роли, также позаимствованной из библейского репертуара.

7.

Но прежде чем коснуться избранной Бабелем ролевой стратегии в рассказе "Гюи де Мопассан", коснемся другого рассказа, в ко-

тором отражена та же ситуация и также развернута борьба между священным и профанным словом. Это рассказ "В подвале".

Нетрудно заметить множество параллелей между этим текстом и "Гюи де Мопассаном". Здесь рассказывается об эпизоде короткой дружбы между маленьким автором и его соучеником по гимназии Марком Боргманом. Боргман принадлежит той же среде, что и Бендерские. Он происходит из семьи богатых, англизированных евреев-выкрестов. Его отец был директором *Русского для Внешней Торговли* банка, вся деятельность и жизнь которого по-своему выражают тему "беспочвенного" перевода. Бабель так характеризует его:

> "Этот человек был одним из тех, кто делал из Одессы Марсель или Неаполь. [...] Отец Боргмана избегал говорить по-русски; он объяснялся на грубоватом обрывистом языке ливерпульских капитанов" [10, т. 2, с. 180].

Марк пересказывает в школе книгу о Спинозе с упоминаниями испанской инквизиции (вновь навязчивое возвращение испанских мотивов). Бабель так описывает пересказ маленького Боргмана:

> "Это было ученое бормотание, — то, что он рассказывал. В словах Боргмана не было поэзии. Я не выдержал и вмешался. [...] К прочитанному в книгах было прибавлено много своего. Без этого я не обходился" (с. 179).

Редактура Бабеля здесь весьма напоминает его правку непоэтического перевода Раисы, а также его фантазии из "Справки". Автор придумывает свою версию смерти Спинозы[5], с которым он явно идентифицирует себя и которого Синедрион, как мессию, вынуждает покаяться и отказаться от новой веры:

> "Смерть Спинозы, свободная, одинокая его смерть, предстала в моем изображении битвой. Синедрион вынуждал умирающего покаяться, он не сломился" (с. 179).

Боргман зачарован рассказом своего нового приятеля, он ищет с ним встреч, так как "для сильных его мозгов гимназическая премудрость была каракулями на полях настоящей книги. Эту книгу он искал с жадностью" (с. 180). Очевидно, что маленький автор кажется Боргману хранителем некоего нового писания. Первоначально рассказчик наносит визит в дом банкира, куда вместе с ним является и непременное солнце:

> "Сквозь изгородь дикого винограда к ним проникало солнце. Огненный круг его был огромен. Отблески меди тяжелили черные волосы женщин" (с. 181; ср. с черным лучом в волосах Раисы).

В ответ рассказчик приглашает Боргмана к себе, предварительно наврав ему про своих родных.

Рассказчик решается прочитать Боргману "строфы, больше которых я ничего не любил в жизни" (с. 183; ср. с репликой Раисы: "Мопассан — единственная страсть моей жизни", с. 218) — монолог Антония из шекспировской драмы (имя Боргмана — Марк — иронически перекликается с именем Марка Антония). Показательно, что смерть Цезаря в каком-то смысле может пониматься как отголосок фантазий рассказчика, предельно драматизировавшего смерть Спинозы. Мотив смерти в новелле настойчиво ведется с начала и до конца.

Во время чтения непрошеные и спрятанные родственники рассказчика являются в дом, в том числе и дед Лейви-Ицхок — раввин, изгнанный из своего местечка за подделку векселей и, по всеобщему признанию, безумный, автор странной рукописи "Человек без головы" (упоминаемой и в рассказе "Пробуждение"). Они приходят и смешивают свои голоса с текстом Шекспира. Бабель строит повествование так, чтобы речь и образ падшего раввина Лейви-Ицхока оказались сплошными библейскими парафразами. Текст Шекспира (в переводе) постоянно накладывается на кощунственное пародирование библейского текста. Оба текста вступают в своебразное полифоническое соревнование. Автор читает Шекспира:

"Коль слезы есть у вас, обильным током
Они теперь из ваших глаз польются..."

Тексту вторят проклятия деда, откровенно пародирующие инвективы Исайи или Иеремии:

"...он сулил нам, что глаза наши вытекут, что дети наши еще во чреве матери начнут гнить и распадаться, что мы не будем поспевать хоронить друг друга и что нас за волосы стащат в братскую могилу" (с. 184-185)[6].

Падшие библейские персонажи чуть ли не физически вытесняют образы Шекспира, которые в свою очередь переходят в пространство бабелевского повествования. Шекспир описывает видение, посещающее Брута:

"Глаза мои устали; оттого
Почудилось им страшное виденье.
Но близится оно... Что ты такое?
Кто ты такой — бог, добрый дух иль демон,
Что леденеет кровь и волос дыбом
Становится?" [318, с. 306].

Это видение трансформируется в видение самого рассказчика, которому является облик Брута:

"Перед моими глазами — в дыму вселенной — висело лицо Брута. Оно стало белее мела" (с. 184). Но вот поэтическое видение сменяется иным: "Боргман взглянул в окно, вырезанное на уровне земли, и в ужасе подался назад. Мой бедный дед гримасничал своим синим окостеневшим ртом" (с. 185).

Так же как и в "Гюи де Мопассане", оба "текста" сливаются в один. При этом литературный текст как бы превращается в текст «жизни» и постепенно вытесняется последним. Смерть Спинозы становится смертью Цезаря, а та превращается в метафорическую смерть самого героя:

"Предсмертное мое отчаяние и свершившаяся уже смерть Цезаря слились в одно. Я был мертв, и я кричал. Хрипение поднималось со дна моего существа" (с. 185).

Эта символическая смерть рассказчика имеет несколько измерений. С одной стороны, она знаменует полную его слиянность с шекспировским текстом, так сказать, идеальную стадию перевода, когда актер или переводчик умирают в воспроизводимом ими тексте. Любопытно, что смерть описывается в данном случае как потеря членораздельной речи. Это хрипение, этот крик в смерти выражают, однако, не только потерю собственного языка, но и саму ситуацию столпотворения, в которую Бабель включает шекспировский текст. Метаморфоза актера-переводчика достигается именно в ситуации особого напряжения многоязычия и политекстуальности, когда их наслоение разрешается наконец в смерти. В таком контексте смерть выступает и как мессианическое самопожертвование, как религиозная смерть.

Библейский текст, пародийно преобразуясь в текст жизни, окончательно сливается с шекспировским именно в момент "смерти" рассказчика. Боргман же, так и не понявший, что наконец столкнулся с "настоящей книгой", бежит прочь.

Вся эта отчаянно пародийная сцена имеет важный подтекст, многое объясняющий в рассказе. Дед является в дом с покупкой. "Они тащили на себе вешалку, сделанную из оленьих рогов, и красный сундук с подвесками в виде львиных пастей" (с. 184). Этот хлам — двойная пародия. С одной стороны, вешалка деда с ее оленьими рогами — это парафраз развернутой метафоры из Шекспира, она как бы материализует тело погибшего Цезаря:

"Прости мне, Юлий. Как олень затравлен,
Ты здесь лежишь, охотники ж стоят,

Обагрены твоею алой кровью.
Весь мир был лесом этого оленя..." [318, с. 271].

Вместе с тем это и явная пародия на апокалиптического зверя, вводящая важный мотив Апокалипсиса: "...и увидел зверя с семью головами и десятью рогами [...], а пасть у него — как пасть у льва" (Откр. 13: 1-2). Дед "орал, как труба" (с. 184), передразнивая апокалиптических ангелов с трубами. Рассказчик старается заглушить "змеиное шипение" своего дядьки Симон-Вольфа, который говорит "медным голосом" (с. 184), и т. д.

Столкновение двух текстов превращается в пародийный Апокалипсис, предвестие Страшного Суда, за которым должно последовать воскрешение мертвых и восстановление утерянной истины, обретение первоязыка. Столкновение языков, переводов, пародийных изводов кончается сценой неудавшегося самоубийства героя в кадке с водой (мотив крещения), дублирующего предшествующую ему "символическую смерть": "Вода разрезала меня надвое. Я погрузил голову, задохся, вынырнул" (с. 186). Это разрезание тела, его раздвоение уже предвкушает перерождение героя и его возрождение в мире нового видения, которое и является в финале рассказа: "...я заплакал, — и мир слез был так огромен и прекрасен, что все кроме слез ушло из моих глаз" (с. 186). Показательно, однако, что возрождение рассказчика сопровождается нечленораздельным стоном: "...вода хлюпала вокруг меня, мой стон уходил в нее" (с. 188).

8.

Апокалиптический спектакль, разыгранный дедом, выступает как своего рода пророческое откровение конца и возрождения. Тема предтечи, Иоанна Крестителя явно обыгрывается в рассказе, проступая то в названии книги, которую пишет дед ("Человек без головы"[7]), то в самом жесте разрубания тела надвое, когда герой опускает голову в бочку, как на плаху. Не трудно заметить и связь этой темы у Бабеля с Мопассаном, пытавшимся перерезать себе горло.

Проблематика перевода соединяется здесь с проблематикой мессианства в контексте своеобразного мимесиса — подражания. Книга, вызывающая цепную реакцию преображений и подражаний, т. е. книга, подвергаемая такому своеобразно понятому абсолютному переводу, и есть священная книга. В этом смысле тексты Мопассана и Шекспира действуют как сакральные, провоцирующие цепочку подражаний. Рассказ Мопассана буквально перево-

дится переводчиками в жизнь, текст Шекспира распространяется на поведение рассказчика (смерть, видение Брута и т. д.).

Цепочка имитаций может лежать в основе определенного типа религиозного поведения. В христианстве главным проповедником имитации был апостол Павел с его знаменитыми призывами к церковным общинам объединиться в подражании ему (Кастелли [223]). Павел включает себя в цепочку, по которой транслируется истина: Бог — Христос — Павел — прихожане:

> "Подражайте, братия, мне и смотрите на тех, которые поступают по образу, какой имеете в нас. [...] Наше же жительство — на небесах, откуда мы ожидаем и Спасителя, Господа (нашего) Иисуса Христа, Который уничиженное тело наше преобразит так, что оно будет сообразно славному телу Его, силою, *которою* Он действует и покоряет Себе все" (Филип. 3:17-21).

Сила Христа заключена прежде всего в его способности подчинять себе все в неком сверхмимесисе. Показательно, что сам апостол Павел заслужил определение "христианский Протей" (Микс [245, с. 435-444]), отражающее его почти актерскую способность к безостановочному перевоплощению. Повышенное миметическое напряжение, постоянная смена личины — вообще свойственны божеству, которое не может в силу своей избыточной и абсолютной полноты исчерпать себя в неком частном образе. Божество беспрерывно являет себя во множестве противоречивых обличий. Этот принцип может быть определен как "божественный протеизм". Жан-Пьер Вернан заметил:

> "Одна из функций человеческого тела заключается в том, что оно приписывает каждому индивиду одно и только одно место в пространстве. Тело бога не подчиняется этому ограничению в той же степени, в какой и [ограничению] формы" [187, с. 46].

Между тем, мессия символизирует собой конец безостановочных превращений, конец времен и обнаружение истинного облика вещей и сущностей. Мессианический мимесис связан с идеей мгновенной остановки, вспышки откровения, данной в неком неподвижном видении. Беньямин говорит в связи с этим о "мессианской остановке происходящего". Такая вспышка-остановка, по мнению Беньямина, и вызывает ощущение сходства, производит миметические подобия. Из сказанного Майкл Таусиг делает вывод, что "мессианский знак является знаком миметического" как такового [289, с. 40].

В апокрифических письмах Петра, направленных на разоблачение Павла (Kerygmata Petrou), обсуждается вопрос апостольских

претензий Павла в категориях мимесиса. Павел подвергает сомнению авторитет Петра на том основании, что Петр общался с Христом во плоти, в то время как Павлу он являлся только в видении. Вот аргумент Павла:

> "Тот, кто слышит что-либо непосредственно, не может быть совершенно уверен в том, что было сказано, так как разум должен, будучи просто человеческим, проверять, не был ли он обманут впечатлениями чувств. Видение же, самим фактом, что оно явлено, само предъявляет видящему его доказательство того, что оно божественно" (Св. Павел [280, с. 181]).

В случае с Павлом таким образом вся цепочка имитаций строится на неком фиктивном фундаменте, потому что ее эпистемологический базис крайне шаток — видение вместо непосредственного контакта. Правда, это видение имеет преимущество остановленного потока, мессианической неподвижности. Павел же призван вновь тиражировать это профетическое видение в формах метаморфического мимесиса.

Нам представляется, что видения, обуревающие рассказчика в новелле "В подвале", относятся именно к таким профетическим видениям. В конце концов, снятие сомнительности основания первоистины и задается постепенным переводом видения в жизнь. Миметическая цепочка легитимизирует свою подлинность не истинностью основания, а подлинностью результата имитации. Истинность перевода в данном случае легитимизирует оригинал. В таком контексте можно взглянуть на многие знаменитые своей жестокостью сцены "Конармии" как на "перевод", хотя бы того же фрагмента Шекспира, который в упоении читает рассказчик "В подвале":

> "...Вонзил кинжал его любимец Брут.
> Как хлынула потоком алым кровь,
> Когда кинжал из раны он извлек..." [10, т. 2, с. 185].

Только это — перевод-имитация, преобразующий видение в жизнь.

В этой проблематике есть еще один аспект, который заслуживает упоминания. Пророк (или мессия) здесь символически лишается головы (в виде "отрубленной" головы являются в видении и висящее в воздухе лицо Брута, и голова деда, гримасничающая в окне "синим окостеневшим ртом"). Как уже отмечалось, это явная отсылка к истории Иоанна Крестителя. Однако в контексте имитации тело без головы имеет особое значение. Безголовое тело блокирует имитацию, так как исключает необходимую для идентификации индивидуальность модели.

Безголовость пророка отчасти объясняется его солярной природой. Солнце, подменяющее голову, делает ее невидимой. В цитированной апокрифической полемике Петра с Павлом (которому, между прочим, отрубили голову) одним из аргументов против Павла служит то, что в видении Бог не может быть явлен человеку в своей истинности, так как ослепит того, кому явится в подлинной силе сияния (Св. Павел [280, с. 182]).

Жорж Батай придумал в тридцатые годы божество без головы — Ацефала (Acéphale), которого художник Андре Массон (André Masson) изобразил в виде Диониса-Минотавра с отрубленной головой. Чудовище было призвано олицетворять могущество пустоты, с которой невозможно идентифицироваться.

Безликое существо говорит на непонятном языке или вовсе лишается языка. Его заменяет предсмертное хрипение. Такова в пределе ситуация мессианического перевода.

Потеря голоса понятным образом связана с потерей головы. Отрубленная голова Орфея, продолжающая пение и после смерти — воплощение идеи чистого голоса, голоса, не связанного с телесностью (Харрисон [316, с. 466]). Образ безголосого мессии в каком-то смысле более парадоксален, чем образ голоса, не воплощенного в теле. Мартин Бубер обнаруживает такого безголосого пророка в апокалиптическом писателе. Библейский пророк, по наблюдению Бубера, — это человек, чьими устами говорит Бог. Его звучащий голос манифестирует присутствие Бога и играет решающую роль в его способности воплощать трансценденцию "здесь и теперь"[8]. Пророк говорит в конкретном месте, с конкретными людьми, по поводу судьбы конкретных городов или народов, он помещен в некие реальные временные координаты. Другое дело автор апокалиптических писаний. Он говорит из некой пространственной и временной абстракции (например, остров Патмос, умышленно удаленный от перекрестков истории).

> **"Апокалиптический писатель не имеет обращенной к нему аудитории; он говорит в своей тетради. На самом деле он не говорит, он только пишет; он записывает не свою речь, но лишь свои мысли — он пишет книгу" (Бубер [181, с. 180]).**

Сама абстракция места, откуда возникает апокалиптическое слово, отчасти сродни абстрактности видений Павла или видений бабелевского рассказчика. Если же принять буберовскую оппозицию, то метаморфоза повествователя "В подвале" может быть, вероятно, описана в категориях трансформации пророческого "медного" гласа

в беззвучие письменной коммуникации, в терминах рождения апокалиптического писателя из звучащего пророка. Неслучайно новелла начинается с "завиральных" устных рассказов повествователя, а кончается молчанием и беззвучным его дрожанием (" — Как он дрожит, наш дурачок, [...] и где дитя находит силы так дрожать..."; с. 186). Текст, имеющий адресата, преобразуется в текст для всех и ни для кого конкретно. Спиноза, играющий определенную роль в рассказе "В подвале", характеризуя речь пророка, указывал, что риторически она строилась как система убеждения, ориентированная на конкретного адресата в связи с данным конкретным поводом. Поэтому речь пророка, как и речь Бога, обращенная к нему, может быть неистинной (а по сути ложью) вне данного контекста, во всем, что не касается пророчества и во всем, что не обращено к адресату:

> "...мы не обязаны верить пророкам ни в чем, кроме того, что составляет цель и сущность откровения; в остальном же представляется свобода верить как кому угодно. [...] О способах, которыми бог показал Иову свое могущество над всеми [...] должно сказать [...], что они были указаны сообразно с понятием Иова и только для его убеждения, а не потому, что они суть общие основания для убеждения всех"(Спиноза [286, с. 46-47]).

Речь пророка в результате оказывается либо ложью для тех, кому она не адресована, т. е. сегодня для всех, либо неким шифром, транслирующим общую истину в кодах, ключи к которым давно утеряны. Между сверхконтекстуальностью пророка и внеконтекстуальностью апокалиптического писателя возникает некая негативная общность. Мессия и апокалиптический писатель также объединяются в светоносной немоте, в молчании книги.

9.

Разбор рассказа "В подвале" позволяет по-новому взглянуть и на некоторые мотивы "Гюи де Мопассана". Незадолго до финала рассказа мы обнаруживаем детали, перекликающися с проанализированными.

Рассказчик выходит от Раисы после совершившегося адюльтера. Неожиданно в нем обнаруживается дар некоего неведомого языка. Он идет,

> "распевая на только что выдуманном [...] языке. В туннелях улиц, обведенных цепью фонарей, валами ходили пары тумана. Чудовища ревели за кипящими стенами. Мостовые отсекали ноги идущим по ним".

Обретение нового (адамического?) языка связывается со смутными апокалиптическими мотивами — ревущими чудовищами и вновь с

рассекновением тела надвое как предвестием возрождения в новом теле.

Однако этим присутствие Апокалипсиса в новелле не исчерпывается. Укажем на самые очевидные к нему отсылки. Солнце, пронизывающее женщину, имеет свой подтекст: "И явилось на небе великое знамение — жена, облеченная в солнце..." (Откр. 12: 1). "Белая кляча судьбы" — отсылает к всаднику на белом коне в Откровении Иоанна. Описание этого всадника заслуживает цитирования:

> **"И увидел я отверстое небо, и вот конь белый, и сидящий на нем называется Верный и Истинный, Который праведно судит и воинствует. [...] *Он* имел имя написанное, которого никто не знал, кроме Его Самого; [...] Из уст же Его исходит острый меч, чтобы им поражать народы. Он пасет их жезлом железным" (Откр. 19: 11-15).**

Это странное отсутствие имени, которое непереводимо, нечитаемо и неведомо — еще один вызов переводу и еще одно свойство, сближающее всадника с Бабелем. Но этот фрагмент из "Откровения" проливает дополнительный свет и на смысл бабелевской метафоры точки "как железа, входящего в человеческое сердце". Бабель говорит железным языком апокалиптического всадника.

Какой смысл имеют эти отсылки к Иоанну Богослову в контексте интересующей нас проблематики перевода и слова у Бабеля? В свете сказанного можно предположить, что Бабель идентифицирует себя с пророком, который дарит человечеству в апокалиптическом видении мира новый язык, символически расположенный по ту сторону перевода. Его творчество, возникающее из искажения и переработки чужих текстов, оказывается уже по ту сторону собственно текстуального, оно располагается на пересечении текста и жизни, пересечении, отменяющем перевод как языковую процедуру. Бабель начинается там, где кончается Babel.

Глава 10

ЛИТЕРАТУРА И ТЕХНИКА СОБЛАЗНЕНИЯ

1.

Одна из самых примечательных черт бабелевских сюжетов — отношения рассказчика с женщинами. Бабель охотно вносит в них некий оттенок полуизвращенности, во всяком случае, он сознательно избегает строить отношения повествователя с героинями своих рассказов на основе «тривиальной» любви и «простого» соития.

Взглянем, например, на изменения, внесенные в "Справку" при ее переработке из "Моего первого гонорара". В "Гонораре" мотивировкой для поиска любовной интрижки (а вернее проститутки) служит эротическое неистовство новобрачных "мясника и его жены" Милиет за стеной комнаты, где живет повествователь. Автор как бы возбуждается своего рода акустическим вуаеризмом и отправляется на поиск женщины. И хотя автор упоминает о "любви" к проститутке Вере, любовь эта никак не выдвигается в качестве основной мотивировки его сближения со шлюхой. Любовь оказывается лишь чем-то вторичным и всецело зависимым от происходящего по ночам за стеной (см. гл. 1).

В "Справке" вуаеристская мотивировка убрана. Все начинается сразу с любви к Вере. Однако это исчезновение вуаеристского основания придает рассказу еще более двусмысленный характер. Теперь все поведение героя вписывается в стратегию соблазнения, нелепую по отношению к объекту, по определению не нуждающемуся в подобных изощрениях, — к проститутке.

Переработка сюжета и его параллельное развитие в двух рассказах существенны, потому что помогают прочитать стержневую ситуацию "Справки" как ситуацию подмены. Вера появляется как подмена жены мясника Милиет, первоначально возбуждающей эротизм рассказчика. Любопытна, однако, физическая противоположность грузной, сильной Веры почти бестелесно-инфантильной Милиет, которая после ночей любви была так "слаба, что держалась за перила, чтобы не упасть" [10, т. 2, с. 45]. Бабель специально отмечает и "маленькую грудь" Милиет, приобретающую смысл на фоне "расплывшейся" груди Веры.

Женщина-эрзац в рассказе Бабеля оказывается по своим чертам противоположна источнику эротической притягательности. Вера вообще описывается в предельно антиэротических терминах ("большая женщина с опавшими плечами и мятым животом"). А первые же впечатления рассказчика в ее квартире прямо противопоставляются образам его эротических грез: "Как не похожа была будничная эта стряпня на любовь моих хозяев за стеной..." (с. 250). Нечто сходное обнаруживается и в "Мопассане". Раиса также является лишь одной из множества ипостасей некоего собирательного эротического объекта. Дважды рассказчик предается эротическим грезам, и оба раза в них фигурирует не Раиса. Первоначально он обращает внимание на горничную:

"Она была стройна, близорука, надменна. В серых раскрытых ее глазах ока-

менело распутство. Девушка двигалась медленно. Я подумал, что в любви она, должно быть, ворочается с неистовым проворством".

Второй раз эротическое видение является во сне, и его описание весьма любопытно:

"Мне приснилась Катя, сорокалетняя прачка, жившая под нами. По утрам мы брали у нее кипяток. Я и лица ее толком не успел разглядеть, но во сне мы с Катей бог знает что делали. Мы измучили друг друга поцелуями. Я не удержался от того, чтобы зайти к ней на следующее утро за кипятком. Меня встретила увядшая, перекрещенная шалью женщина, с распустившимися пепельно-седыми завитками и отсыревшими руками".

Реальная Катя также оказывается лишь разочаровывающим эрзацем некой грезы. Раиса же ни разу не предстает как объект вожделения, но именно с ней в итоге сходится герой. Раиса входит в ту же цепочку эрзацев и подмен, женщин-суррогатов.

Прачка Катя является в этом ряду почти символическим персонажем, она в сновидении вбирает в себя некое чужое эротическое тело и становится воплощением эротического субститута. Существенно, что она "не имеет лица", а потому может легко превратиться в кого угодно. Это отсутствие лица придает ее воображаемому телу некую манекенность. Показательно, что отталкивающая "реальная" Катя наделена черточкой, которая приписана и Вере в "Справке". "Перекрещенной шали" сновидения в "Мопассане" соответствует сцена, где Вера "закуталась в шаль"[1]. В обоих рассказах с женщинами — Катей и Верой — ассоциируется "кипяток", ироническая аллегория кипящей страсти.

Эти микродетали как бы отделяют женщину-эрзац от той недостижимой женщины, которую она заменяет. Это "антиэротические" признаки женщины-суррогата. Однако рассказчик в новеллах Бабеля часто имеет дело с суррогатами, с некими подменяющими эротический объект телами, вызывающими чуть ли не отвращение. Этим во многом определяется и специфика авторской позиции — отказ от прямого соития, отсутствие темы любви, усложненная многоступенчатость отношений с женским телом, когда подслушивание или подсматривание заменяют половой акт.

"Гонорар", по-видимому, тесно связан с рассказом "Улица Данте", воспроизводящим ту же ситуацию акустического вуаеризма (см. гл. 1). Действительно, в обоих рассказах повествователь оказывается свидетелем любви за перегородкой, и эта любовь "других" становится для него важным эротическим стимулом. В рассказе "Улица Данте" Милиет соответствует Жермен — любовница приятеля автора Бьеналя. Их эквивалентность подчеркивается да-

же единством некого жеста, имеющего для повествователя скрытое эротическое значение. Милиет ходит, "прижав ладони к маленькой груди" (с. 245). Жермен "прижимала к груди розовые ловкие пальцы" (с. 232). Характерно то, что Жермен относилась к категории "плоскогрудых" женщин. Автор пылает любовью к подружке своего французского приятеля. В тот момент, когда она предается любви с Бьеналем, "сердце" рассказчика "согревается". "Жермен нужна нам [изгнанникам] больше, чем Бьеналю" (с. 232), — говорится в новелле.

Любопытен, однако, один существенный инвертированный параллелизм. Милиет из "Гонорара" — жена *мясника*, который и обращается с ней каким-то мясницким способом, истязая ее в объятьях до полного изнеможения. В "Улице Данте" ситуация перевернута. В роли "мясника" выступает в данном случае Жермен, убивающая Бьеналя:

> "Он лежал на полу в луже крови, с помутившимися и полузакрытыми глазами. [...] Он был зарезан, мой друг Бьеналь, и хорошо зарезан"[2].

Этот садизм в сфере чужой эротики важен. Он в полной мере разворачивается у тех "других", с которыми Бабель идентифицируется. Физической жертвой страсти в сфере эротического вожделения рассказчика оказывается либо привлекающее его тело, либо его собственный двойник, существо, оказавшееся на его месте и осуществляющее в реальности то, о чем сам повествователь только мечтает.

В отношениях рассказчика с эрзацами эта физическая страсть, это мясницкое, садистское овладение мясом, которое в итоге может обернуться смертью, начисто отсутствуют. Здесь телесные отношения почти полностью подчинены слову. Отношения между мужчиной и женщиной-суррогатом разворачиваются целиком через игру со словесностью, длинный рассказ-вымысел, перевод Мопассана и т. д. Эта гипервербальность связи-эрзаца особенно хорошо ощутима на фоне полной подавленности слова у "мясницких" пар. Бабель подчеркивает немоту этих параллельных соитий. О Жермен и Бьенале он пишет: "Не произнесши ни одного слова, они прыгали в своих простынях, как зайцы" (с. 230). Звуки, которые издает Жермен в объятьях любовника, — это "стон агонии" (с. 230). Милиет и мясника Бабель сравнивает с "большими, обеспамятовавшими рыбами" (с. 245). Немота этих "рыб" подчеркивается особо: "Зубы их, сведенные упрямой злобой страсти, не могли разжаться" (с. 245).

Ночная их "толкотня" сменяется "молчанием, пронзительным, как свист ядра" (с. 245).

2.

Вся особость эротического поведения рассказчика как раз и проявляется на фоне параллельных романов с их физической осатанелостью, кровавостью и почти полным исключением слова. Роман-суррогат весь строится на разных формах литературной "болтовни", ретардирующей соитие, отчасти его подменяющей. Такой роман строится как особая тактика соблазнения, которая как бы идет к своей цели — физическому овладению, но в действительности предполагает какую-то иную цель. Цель эту можно понять как раз через ситуацию субституции. Речь (как и вуаеризм) является неким суррогатом физического овладения. Кьеркегор в "Дневнике соблазнителя" — этой библии соблазняющих стратегий — описывает "диспозицию" некого дистанцированного овладения (которая, как будет видно из дальнейшего, чрезвычайно существенна для Бабеля). Соблазнитель посылает своей жертве — Корделии — письмо и мечтает незримо присутствовать при чтении этого письма. Таким образом задается дистанция по отношению к соблазняющему слову, которое само по себе воплощает дистанцированность по отношению к телесному контакту. Кьеркегор пишет:

> "...письмо всегда неоценимое средство, чтобы произвести впечатление на девушку; мертвое письмо часто оказывает большее влияние, чем живое слово. Письмо — это таинственная коммуникация; вы владеете ситуацией, ничье присутствие не тяготит вас, и я считаю, что и девушка предпочитает скорее быть наедине со своим идеалом, то есть [...] именно тогда, когда он оказывает наиболее сильное воздействие на ее сознание" [230, с. 410].

Конечно, ситуация, описанная Кьеркегором, еще сложнее, чем та, которая возникает у Бабеля. У датского философа изгнанию подвергается даже устное слово, даже само присутствие соблазнителя. Но эта повышенная дистанцированность соблазнителя и жертвы особенно полно выявляет смысл ситуации. Соблазнитель приобретает особую власть именно в силу отсутствия физического контакта, в силу своего телесного отсутствия вообще. Власть всегда дистанцирована, и ее размеры в данном случае определяются тем, что соблазнитель предстает перед женщиной в качестве другого — в качестве «идеала». Идеальное же овладение в роли другого является наиболее полным.

Это эротическое дистанцирование Кьеркегор осмысливает в категориях иронии. Ирония, по его мнению, — это систематическое

сомнение, направленное на реальность, сомнение, освобождающее субъективность от пут реальности. Эротическое дистанцирование от телесного объекта желания относится именно к иронии. Кьеркегор подробно обсуждает своеобразие понимания Эроса у Сократа:

> "Посмотри, любовь здесь — это желание, любовь — это отсутствие чего-то и т. д., это ничто. Здесь обнаруживается его метод. Любовь все более и более абстрагируется от конкретики акциденций, в виде которых она появлялась в предыдущих речах, и сводится к самой абстрактной установке (determination). Оно проявляет себя не как любовь к тому-то или тому-то, но как любовь к чему-то, чего нет, то есть как желание, вожделение" [231, с. 82].

Любовь ирониста таким образом превращается в постоянное удаление объекта влечений, принимающее разные формы — от постоянных субституций до ретардаций и избегания соития. Но, конечно, главная его стратегия — дискурсивная. Игра во власть, как игра в "потенцию", есть прежде всего бесконечное демонстрирование потенции речи, слова, дискурса. Как замечает современный исследователь, эрос ирониста выступает как эротический вымысел, который

> "принимает форму определенного набора дискурсивных фигур. Ни одна из этих фигур не может мыслиться как непосредственно «отражающая» или репрезентирующая «невидимую математическую точку», с которой Кьеркегор сравнивает *эрос* в понимании Сократа. Скорее они относятся к сфере «бесконечной рефракции» или фигуративной мощи того *эроса,* который Кьеркегор называет иронией" (Смит [284, с. 222]).

Фигуративность эроса-иронии у Бабеля выражается в нескольких моментах. Во-первых, в самой практике перевода, с которой связывается эротическая игра в "Мопассане". Перевод в данном случае может также пониматься как фигура дистанцирования и при этом фигурация власти (над чужим текстом, чужим голосом, чужой судьбой).

Во-вторых, практике женских эротических суррогатов в новеллах Бабеля полностью отвечает практика его собственной травестии. В "Справке" рассказчик соблазняет Веру благодаря тому, что выдает себя за *другого* — за мужского и одновременно инфантильного двойника самой проститутки.

В мифе о происхождении Эрота, рассказанном Диотимой Сократу в "Пире", имеется неожиданно много параллелей к ситуации "Справки". Диотима утверждает, что Эрот был сыном Пороса (богатства) и Пении (бедности). При этом само зачатие Эрота происходило при странной инверсии обычных половых ролей:

> "И вот Порос, охмелев от нектара, — вина тогда еще не было, — вышел в сад

Зевса и, отяжелевши, уснул. И тут Пения, задумав в своей бедности родить ребенка от Пороса, прилегла к нему и зачала Эрота" (Платон [261, с. 133], "Пир", 203b-c).

Пения ведет себя как мужчина, у которого нет денег, чтобы заплатить за любовь. Поросу в зачатии отведена пассивная, женская роль. Лакан, подчеркивая негативно-зеркальную связь Пении с Поросом, называет ее Апорией и поясняет: "...по определению и по структуре она не может дать ничего, кроме конституирующего ее отсутствия, *апории*" [235, с. 148]. Любопытно, что и ситуация эротического обмена, нарисованная в "Справке", несмотря на кажущуюся простоту, в действительности предполагает не только половую инверсию, но именно такую невозможную отдачу. Не принимая денег, проститутка дает рассказчику то, чего у нее нет, и то, что Бабель называет "первым гонораром". Но этот невозможный дар сопровождается у рассказчика дарением себя в невозможной, женской ипостаси. И за всеми этими негативными дарами просвечивает главное отсутствие — отсутствие фаллоса, организующее сложную фигурацию бабелевского дискурса. В сущности, персонажи "Справки" обмениваются именно тем, чего у них нет — любовью. А любовь и подается как главное отсутствие, конституирующее эрос вообще и, конечно, эрос ирониста в частности. Стратегия соблазнения в бабелевской "Справке" — заставить нелюбящую женщину дать то, чего у нее нет, — любовь. Сам этот дар может возникнуть лишь в негативной форме непринятия денег или дарения денег, которые не дарятся.

Любопытно, что речь Диотимы об Эроте в какой-то степени может пониматься как прототип бабелевского самооболгания в "Справке":

"Поскольку же он сын Пороса и Пении, дело с ним обстоит так: прежде всего, он всегда беден и, вопреки распространенному мнению, совсем не красив и не нежен, а груб, неопрятен, не обут и бездомен; он валяется на голой земле под открытым небом, у дверей, на улицах и, как истинный сын своей матери, из нужды не выходит..." (Платон [261, с. 133], "Пир", 203d).

Эрот имеет и иную, более привлекательную ипостась, восходящую к отцу Поросу (любопытно, что и в "Справке" негативность в облике рассказчика возводится к матери). Однако именно эта негативная ипостась и делает его парадоксальным гением любви. Эрот — гений любви потому, что его невозможно любить. Рассказчик в "Справке" также до такой степени выпячивает свою «негативность», что делает любовь невозможной. Лакан в своем анализе Платона показал, каким образом любовь формируется через диа-

лектику érastès (вожделеющего) и érôménos (вожделенного). Он показал также, до какой степени в сердцевине этой диалектики оказывается *пустота*, знаменитый кенозис (kénôsis).

«Негативность» Сократа или рассказчика "Справки" в такой же мере существенна для превращения их из érastès в érôménos, в какой отсутствие лица у Кати делает ее эротическим манекеном. В "Мопассане" таким манекеном оказывается персонаж рассказа Мопассана кучер Полит, роль которого играет рассказчик. Через Полита Раисой по существу овладевает Мопассан — главный и тоже несуществующий (негативный) объект ее страсти. И опять овладение осуществляется через слово, письмо. Рассказчик сам оказывается эрзацем Мопассана.

3.

Рассмотрим ситуацию эротических подмен (отсылающих к игре эрзацами в "Пане Аполеке" — см. гл. 13) более внимательно. Бабель в интересующих нас рассказах манипулирует двумя ролями. С одной стороны, как указывалось, имеется некая недоступная женщина. Ее характеризует следующее: она сверхэротична, стройна, часто плоскогруда. Особость ее ситуации заключается в том, что она спит с другим, безудержна и не может принадлежать автору. Второй тип — это проститутка или ее эквивалент. Иными словами — доступное тело, на которое и направляет свои соблазняющие усилия рассказчик. Но тело это не эротично, не привлекательно и по-своему отмечено всеми чертами материнства — большая грудь, возраст и т. д. К тому же объект вожделения молчалив, субститут говорлив. Но говорливость эта чисто негативная. Речи эрзаца ничего не сообщают, они только отрицают молчание оригинала. Трагедия, описанная в "Улице Данте", представлена Бабелем как месть оригинала копии, которая предстает во всем ореоле подменных, негативных черт:

> "Жермен переменила день, но она переменила и голос. Это не было больше прерывистое, умоляющее oh, Jean... и потом молчание, грозное молчание чужого счастья. Оно заменилось на этот раз домашней хриплой возней, гортанными выкриками. Новая Жермен скрипела зубами, с размаху валилась на диван и в промежутках рассуждала густым протяжным голосом. [...] Я приоткрыл дверь, чтобы встретить ее, и увидел идущую по коридору мулатку с поднятым гребешком лошадиных волос, с выставленной вперед большой, отвислой грудью" [10, т. 2, с. 232].

Бабель обнаруживает сходство между двумя Жермен — например, низкий голос, однако копия отличается от оригинала болтливостью.

Особенно же он нажимает на различающую их деталь — "большую, отвислую грудь" эрзаца. Любопытно само определение субститута как "новой Жермен". Жермен по-французски значит "единокровный", от латинского germanus — "той же крови". Жермен как будто причастна некоему ростку, первоначалу, семени (латинское germen), из которого развиваются некие подменные, безопасные копии. Бабель помещает Жермен в ряд камуфлирующих симулякров, как будто произрастающих из нее. При этом он оставляет некоторые признаки ее уникальности видимыми лишь для Бьеналя:

"Мосье Анриш энглизировал Жермен, она стала в ряды деловых женщин, плоскогрудых, подвижных, завитых, подкрашенных пылающей коричневой краской, но полная щиколотка ее ноги, низкий и быстрый смех, взгляд внимательных и блестящих глаз и этот стон агонии — oh, Jean! — все оставлено было для Бьеналя" (с. 230).

И эти признаки изобличают опасность оригинала, потому что оригинал опасен. Подлинная Жермен расправляется с Бьеналем, как Менада, разрывая на куски нового Орфея или Пенфея. Нельзя, нам кажется, исключить и вакхическую природу самого Бьеналя, имя которого значит "случающийся раз в два года" (biennal). А ведь согласно существующим сведениям, Дионис являл себя смертным именно раз в два года, и именно раз в два года ему приносились жертвы. Возможно также, что и бассириды устраивали свои каннибалистические оргии раз в два года (Харрисон [316, с. 395]). Бабель намекает на то, что смерть Бьеналя является своеобразным жертвоприношением богу. Возникающая в конце новеллы современная парка, итальянка с прозрачным именем Рокка (рок, судьба) произносит:

"Dio castiga quelli, chi non conoscono l'amore" (Бог наказывает тех, кто не знает любви), "Dio, tu non perdoni quelli, chi non ama..." (Господи, ты не прощаешь тем, кто не любит...) (с. 234).

Мертвый Бьеналь неожиданно обнаруживает свою собственную симулятивную природу. Все его эротическое неистовство оборачивается все тем же подменным статусом:

"Он стал номером, мой друг Бьеналь, и потерял имя в прибое Парижа. Синьора Рокка подошла к окну и увидела труп. Она была беременна..." (с. 234).

Исчезновение Бьеналя в некой симулятивной анонимности компенсируется символическим рождением нового грядущего человека, ребенка Рокки.

Существенно, что эта «первичная» страсть, эта бесконечно по-

вторяемая за стеной «первичная сцена» носит подчеркнуто театральный, сценический характер. Перед бабелевским рассказчиком разыгрывается некий прототип, который затем будет тиражироваться в слове и тактике соблазнения. Перед нами театральная непосредственность, которая затем будет усложнена изощренными стратегиями. Но эта непосредственность — именно театральная.

Некогда св. Августин в "Граде Божьем" доказывал фальшивость языческих богов тем, что поклонение им принимает театральные формы [279, с. 58-64]. Театральность выдает в них иллюзию, симуляцию. Публичность любви мясника и Бьеналя превращает ее в некий знак, делает изначально сомнительной ее подлинность, но главное, позволяет перейти от эротической немоты к дискурсивности. Внутри самой такой любовной сцены, несмотря на всю ее "кровавость" (а может быть и благодаря ей), содержится элемент подменности. Тот факт, что в конце концов труп Бьеналя удаляется со сцены как некий пронумерованный и безымянный симулякр, по-видимому, подтверждает нашу догадку об амбивалентной театральности эротического у Бабеля.

Как бы там ни было, любовь подлинника, не обезопашенная подменной игрой пустот Эрота, — это любовь, ведущая к смерти. Правда, смерть эта несет на себе некую печать имитации. Половой акт вообще является, как давно замечено, *имитацией* смерти. Смерть в конечном счете венчает сексуальность, достигшую особого напряжения. Фрейд отмечал:

> "Извержение сексуальной материи в сексуальном акте до известной степени соответствует разделению сомы и зародышевой плазмы. Отсюда сходство состояния после полного сексуального удовлетворения с умиранием, а у низших животных — совпадение смерти с актом зарождения. Эти существа умирают при размножении, поскольку после выключения Эроса путем удовлетворения инстинкт смерти получает полную свободу осуществления своих намерений" [310, с. 381].

Характерно, что в этой либидинозной экономике особое смертоносное значение приобретает первый половой акт, так сказать первоакт, оригинал акта. Роже Кайуа приводит множество примеров того, что почти во всех архаических культурах дефлорация представляется опасной. В используемом им антропологическом материале рассказывается о ритуалах подмены новобрачного во время первой брачной ночи, "так как считалось, что женщины имеют в матке маленьких змей, убивающих того, кто проникает к ним первым" (Кайуа [219, с. 66]). Во всяком случае, нельзя отбросить возможность того, что Бабель подсознательно разделяет этот мифо-

логический первичный страх перед женщиной и ее кастрирующей эротической энергией. Угрожающая первоженщина поэтому постоянно подменяется эрзацами и сама подвергается метаморфозам.

Показательно, что классический субститут у Бабеля — шлюха — противоречиво сочетает в себе черты гулящей женщины и матери. Такая противоречивость в комбинации черт двух противостоящих друг другу женских типов также отражает фундаментальную ситуацию символических подмен. Ситуация эта превосходно описана в работе Фрейда "Особый тип выбора объекта у мужчин". Фрейд начинает со следующего наблюдения над мужским выбором сексуального объекта:

> "...добродетельная женщина с незапятнанной репутацией никогда не обладает привлекательностью, необходимой для того, чтобы превратить ее в объект любви; привлекательностью наделена только та женщина, которая более или менее сексуально дискредитирована, чья верность и преданность вызывают некоторое сомнение" [305, с. 50].

Фрейд указывает, что такого рода женщина может быть как замужней «дамой», склонной к флирту, так и настоящей проституткой, ведущей откровенно полигамный образ жизни. Он прямо говорит о "grande amoureuse" или просто о "любви к шлюхе" (love for a harlot).

Одной из примечательных черт любви к падшей женщине, по мнению Фрейда, является почти непременное желание ее "спасти", вернуть к респектабельности, избавить от мнимой опасности, угрожающей ей в силу ее "безнравственности". Это парадоксальное желание овладеть шлюхой и одновременно "переделать" ее свидетельствует о том, что такого рода объект сексуального выбора является субститутом матери, в терминах Фрейда — "mother-surrogate". Фрейд следующим образом объясняет комбинацию черт в суррогате матери: ребенок склонен отрицать возможность половых контактов у своих родителей. Однако наступает травматический момент, когда такое отрицание становится невозможным.

> "Тогда, когда он уже больше не может утверждать, что его родители являются исключением из мерзкого сексуального поведения остального мира, он говорит себе с цинической логикой, что различие между его матерью и шлюхой в конце концов не так уж и велико, раз обе они делают одно и то же" [305, с. 55].

В статье "Семейные романы" Фрейд описывает, каким образом сын вымещает свою месть матери, воображая ее в самых грязных эротических ситуациях, заставляя ее вести себя как шлюху. Но эти эротические фантазии провоцируют и противоположную реакцию —

стремление "спасти" (вообще характерное для отношения ребенка к родителям). В "фантазиях спасения" ребенок к тому же, по мнению Фрейда, полностью идентифицируется с отцом [297, с. 41-46].

Известно, что мотив спасения проститутки — классический мотив литературы, в частности русской (см. Прилож. I). Бабель, однако, полемизирует с ним, оставляя дидактическое морализаторство за пределами своей прозы. Смешение двух женских стереотипов-"эрзацев" — сверхсексуальной женщины (grande amoureuse) и проститутки-матери — укладывается во фрейдовскую схему, безусловно выражая ситуацию взаимных подмен, вообще царящую в прозе Бабеля. Они отражают и существенный сдвиг от опасного овладения оригиналом к сократовскому эросу ирониста. Сдвиг этот, как указывалось, имеет дискурсивный характер.

4.

Теперь мы можем задаться вопросом: какова связь этой системы эротических суррогатов[3] с литературной программой Бабеля?

Кьеркегор следующим образом определяет соблазнителя:

> "Чтобы быть соблазнителем, надо обладать известной способностью к размышлению и сознательностью; когда все это налицо, можно уже говорить о хитроумии, интригах и изощренных планах. Такого рода сознание отсутствует в Дон Жуане. А потому он не соблазняет. Он вожделеет и это вожделение действует соблазняюще. В такой степени он соблазняет. Он наслаждается удовлетворением своего вожделения..." [230, с. 97].

Кьеркегор сравнивает эротический дискурс Дон Жуана с музыкой, которую он определяет как "непосредственную стадию эротического". Музыка нерефлексивна, она не имеет отношения к подлинным стратегиям соблазнения и воплощает желание, так сказать, в чистом виде. Философ противопоставляет Дон Жуану Фауста, соблазняющего Маргариту. Он относит его к категории интеллектуалов и замечает: "Сила такого соблазнителя заключена в его речах, то есть лжи" [230, с. 98].

В "подменных" парах у Бабеля мясник или Бьеналь — эквиваленты Дон Жуана. Они действуют в рамках чистого желания и через такого рода действия как бы уничтожают себя. Как заметил Питер Брукс, финальной точкой удовлетворения желания является смерть, венчающая собой любое развертывание наррации в той мере, в какой она движима желанием [180, с. 50-61].

В рассказе Набокова "Возвращение Чорба" герой, у которого умерла жена, вскоре после ее смерти приводит в ту самую комнату,

в которой он провел первую (но целомудренную) ночь с женой, проститутку. Они вместе ложатся в постель и засыпают:

> "Он проснулся среди ночи, повернулся на бок и увидел жену свою, лежавшую с ним рядом. Он крикнул ужасно, всем животом. Белая женская тень соскочила с постели" [251, с. 31].

Живот в данном случае — отсылка к архаическому определению жизни. Проститутка оказывается не просто субститутом жены, но и субститутом ее смерти. Недаром первое ее видение определяется как "белая тень". Подмена всегда в какой-то степени предполагает смерть, отсутствие оригинала. Но она, как это ни парадоксально, предполагает у Набокова и отсутствие самого первоакта (отсутствие маркируется также и тем, что дело происходит в гостинице на задворках оперного театра, где дается опера "Парсифаль" — знак девственности). В обоих случаях («подлинном» и «подменном») половой акт не имеет места. Но и «подлинное» событие оказывается лишь субститутом чего-то несостоявшегося. Субституция вписывается в некое зияющее ничто, где смерть собственно и есть метафорическое соитие, где смерть и есть первоакт, порождающий симуляцию. Это в равной степени относится как к дон-жуановской, так и к фаустовской стратегии.

Позиция рассказчика в новеллах Бабеля, разумеется, фаустовская. Она противоположна идее музыкального желания, его соблазняющая стратегия разворачивается в основном в рамках речи и лжи. Жан Бодрийяр, прокомментировавший "Дневник соблазнителя" Кьеркегора, так формулирует изощренную стратегию соблазнителя:

> "...соблазнитель не может льстить себя иллюзией того, что он является героем какой-либо эротической стратегии; он всего-навсего лишь организатор жертвоприношения в том процессе, который далеко выходит за рамки его понимания. Жертва же не может льстить себе тем, что она невинна, поскольку, будучи девственной, прекрасной и соблазнительной, она сама по себе является вызовом, соответствующим ответом которому может быть только смерть (или же соблазнение, эквивалентное смерти)" [176, с. 137-138).

Бодрийяр подчеркивает связь соблазнения с символическим убийством (которое может, например, принимать форму дефлорации):

> "...речь всегда идет о духовном изнасиловании другого, о его похищении и о похищении его силы. Это всегда история убийства, или вернее эстетического и жертвенного уничтожения, так как, по словам Кьеркегора, это всегда происходит на уровне сознания" (с. 140).

Правда, смерть в данном случае лишена кровавости, эта смерть ди-

скурсивна, она скорее связана с исчерпанием текста, с концом рассказа. Показательно, что в обоих случаях (в "Справке" и в "Мопассане") соитие как бы венчает собой внутреннюю новеллу и оказывается символическим концом (смертью) вставного рассказа. При этом подлинный садизм в некоторых случаях может передаваться другому и охотно включается в бабелевский рассказ в превращенном виде, в виде дискурса. Не случайно в рассказе "У батьки нашего Махно" разыгрывается фиктивное (через другого) изнасилование героини, свидетельство о котором хочет послушать рассказчик. Место для садизма — вставная новелла, дискурс в дискурсе. В соблазнении ложью, в соблазнении словом, в интеллектуальном соблазнении наконец, эротический момент часто сопровождается садистическим в самых разных вариантах.

И хотя реализация чистого желания как будто приводит к тому же драматическому концу, что и стратегия соблазнения, смысл их разный. Они лишь смешиваются в кровавом финале своих маршрутов, вызывая ощущение, что дискурс соблазнителя является дискурсом непосредственного желания.

Дискурсивная стратегия бабелевских рассказов пронизана фундаментальным противоречием, которое может быть понято в свете сказанного. С одной стороны, Бабель сравнивает свое слово с оружием, а речь — с неким проникновением в плоть. Речь таким образом становится эквивалентом телесного проникновения. К этому же аспекту дискурсивной стратегии следует отнести и интерес Бабеля к адамической речи, непосредственно связанной с явлениями. Такая речь в пределе эквивалентна безъязыкости, она как бы уничтожает дистанцию между означающим и означаемым. Таким образом, одна сторона речевой программы писателя ориентирована на максимальное снятие дистанции — приближение к телу.

С другой стороны, вся стратегия рассказчика как соблазнителя строится на постулировании дистанции, на вуаеризме, на ретардации телесного контакта и т. д. В текстах Бабеля как будто борются две противоположные тенденции. Кьеркегор, определяя стратегию соблазнителя — Фауста, указывает, что вся интеллектуальная сложность и манипулятивность его поведения объясняются парадоксальным желанием достичь непосредственности. Этим диктуется и фаустовский выбор простодушной Маргариты: "Только в этой непосредственности она является объектом его желаний, а потому я сказал, что он желает непосредственности не духовно, но чувственно" [230, с. 206]. Нечто подобное очевидно и в "Справке", когда в ответ на изощрения лжи Вера обнаруживает свое полнейшее про-

стодушие. Это простодушие, конечно, отчасти делает хитросплетения соблазнителя ненужным, орнаментальным моментом. Но именно оно вместе с тем и свидетельствует об удаче соблазнения и мастерстве соблазнителя. Кьеркегор не признает в мольеровском Дон Жуане черт соблазнителя, потому что тот действует наиболее простым и прямым способом: он обещает жениться на своих жертвах. Кьеркегор замечает по этому поводу: "Обмануть юную деву обещанием женитьбы — действительно более чем жалкое мастерство" (с. 113). У Мольера Дон Жуан действует наиболее экономно и эффективно. Но именно это и делает его жалким соблазнителем.

Наивная чистота жертвы не оправдывает интеллектуальных хитросплетений "жертвователя" самих по себе, она оправдывает их как цель. Цель в данном случае — именно явление, достижение наивной непосредственности. Непосредственность должна быть получена самым изощренным путем. У Бабеля Вера — вдвойне парадоксальная жертва соблазнения. Она не просто сверхдоступна как проститутка, она еще и сверхнаивна, непосредственна.

Кроме того, противоречие между непосредственностью и ретардацией может быть разрешено благодаря своеобразию эротики новелл, строящихся по преимуществу на системе зеркальных субститутов. Рассказчику нет нужды овладевать телом его "читательницы" (как он называет Веру в "Гонораре"). Он может передоверить эту роль другому (себе в роли "мальчика у армян" или Мопассана, или Бьеналю, или мяснику). Его дискурс должен быть дискурсом соблазнения — т. е. маскировать свою цель, жертвенную, смертоносную свою стратегию — ухищрениями эротических манипуляций. В "Первой любви" Тургенева настоящее волнение у рассказчика вызывает

> "та сцена, когда отец бьет Зинаиду хлыстом по щеке. Я слышал свист хлыста, его гибкое кожаное тело остро, больно, мгновенно впивалось в меня" (с. 39).

Эротика оказывается лишь прикрытием (хотя и с очевидным садомазохистским оттенком) жертвенности, направленной через жертву на самого автора (не случайно Кьеркегор и Бодрийяр подчеркивают зеркальную неразделимость соблазнителя и соблазненной). Характерно в этом смысле нагромождение жертвенных мотивов (страсти Христовы, Апокалипсис), вплетающихся в сюжет о соблазнении.

В "Мопассане" есть одна примечательная деталь, привлекшая внимание исследователей: соблазнение (хотя кто кого соблазняет,

установить, конечно, невозможно) происходит тогда, когда родные Раисы и ее муж уезжают на оперу "Юдифь" с Шаляпиным[4]. Опера существенна для подтекста бабелевской прозы. Виктор Шкловский, сравнив его стиль с флоберовским "Саламбо" — "прекраснейшим либретто к опере", утверждал, что Бабель "сам надписывает над своими картинами — опера" [320, с. 367]. Опера возникает у Бабеля не единожды и всегда сопряжена с некими драматическими событиями[5]. В "Улице Данте" Жермен слушает "Богему" в Гранд-Опера. Рассказ кончается кровавым убийством Бьеналя. В "Ди Грассо" сицилианский трагик заменяет не приехавшего Шаляпина или Тито Руффо. В представляемой им "народной драме" он перекусывает одному из персонажей горло и высасывает из раны кровь[6]. Гротескная кровожадность Ди Грассо, как и кровожадность Жермен, в какой-то мере связаны с оперой, этим чувственным искусством, по мнению Кьеркегора, непосредственным, нерефлексивным и часто просто вульгарным (Кьеркегор относит Дон Жуана к оперным персонажам par excellence).

Любопытно, что Бабель вводит в "Мопассана" именно "Юдифь", чей сюжет сочетает в себе и тему жертвенности и тему декапитации, которая может быть одновременно понята и как кастрация и как лишение разума, рациональности. Соблазнитель, "Фауст", входит в дом тогда, когда муж удаляется в оперу.

Но появление "Юдифи" в рассказе кажется нам более интересным, чем это представляется на первый взгляд.

Фрейд привлек внимание к трагедии Геббеля "Юдифь и Олоферн" в своей статье "Табу девственности". Фрейд указывает на особый поворот библейского сюжета у Геббеля. Покойный муж Юдифи Манассия в первую брачную ночь оказывается парализованным необъяснимым страхом и так и не рискует дотронуться до своей жены. Таким образом Юдифь в замужестве сохраняет девственность. Когда город осаждается ассирийцами, Юдифь отправляется к Олоферну, чтобы одновременно соблазнить его и уничтожить:

> "После того как она была дефлорирована умелым мужчиной, похвалявшимся своей мощью и безжалостностью, она в ярости находит в себе силу отрубить ему голову и таким образом становится спасителем своего народа" (Фрейд [298, с. 84]).

Фрейд в связи с этим сюжетом пишет об "использовании патриотического мотива для маскировки мотива сексуального". Однако смешение мотивировок здесь представляется более сложным. Соблаз-

нение неожиданным образом оборачивается двойной смертью — символической смертью Юдифи (дефлорацией и одновременно исполнением желания[7]) и вполне физической смертью-жертвоприношением Олоферна (разумеется, с таким же символическим подтекстом кастрации). Ситуация соблазнения в "Юдифи" силой подчеркнутого параллелизма превращается в апофеоз жертвенности.

Сложная, двойственная стратегия бабелевского дискурса через тактику соблазнения пытается обрести язык мессианства, язык пророчества в той мере, в какой он связан со словом как с жертвой (Христос как Логос).

5.

Стремление Бабеля установить связь своего голоса с первоназыванием, со священной первокнигой, с травматической, убийственной близостью телу оборачивается неожиданным и парадоксальным дистанцированием от тела, позицией вуаера, переводчика (вводящего между собой и первоязыком язык-медиатор) и т. п.

Эта недостижимость телесности в значительной степени опирается на систему субститутов, превращающую любое тело в знак иного тела. По существу в рассказах Бабеля идея первоязыка как истока сюжетно преломляется в идею некоего первичного (материнского) тела, как своего рода прототела, по отношению к которому все остальные являются суррогатами. Но этого материнского тела в физической данности не существует (ср. с характерным мотивом сиротства, отсутствием матери в рассказах). Бесконечное умножение субститутов, описанное Лаканом как "повторная идентификация объекта", свойственная параноикам, по мнению французского теоретика, лежит в основе художественного творчества, и в частности в основе типизации, производящей "стиль" [234, с. 6]. Субституты заменяют собой "истинный объект", на месте которого зияет пустота. Пустота по-своему замещает перенасыщенность первоистока, является ее отражением. Исток, в котором язык, как и телесность, должны обрести свою полноту и через который они призваны уничтожить дистанцию, лишь постулирует дистанцированность.

Исследуя лингвистическую теорию Руссо, Жак Деррида обратил внимание на то, что в концепции французского просветителя настоятельно решается вопрос о снятии дистанции между языком и отраженным в нем миром феноменов. Снятие этой дистанции осу-

ществлено Руссо за счет наделения особым статусом устной речи (мифологически более близкой к первоистокам, к производящему ее телу) и подавления речи письменной как вторичной и потому дистанцированной от истоков. Поль де Ман так суммировал суть отмеченного Дерридой парадокса:

> "Руссо определяет голос как исток письменной речи, но можно показать, что его описание устной речи или музыки с самого начала отмечено теми же чертами дистанцированности и отрицания, которые не позволяют письменной речи обрести качества непосредственного присутствия. Все попытки возвести письмо к некой более первичной форме устного высказывания ведут к повторению того же процесса разрыва, который привел к отчуждению письменного слова от первоначального опыта" [202, с. 115].

Движение к истокам, к первоязыку, стремление к снятию дистанции каждый раз оборачивается восстановлением дистанции, возникающей за счет изначального отрыва слова от его мифологического истока.

Напомним, как Руссо описывал становление фигуративного, метафорического языка, по его мнению, предшествующего стандартному языку коммуникации:

> "Дикарь при встрече с другими людьми сперва устрашится. Его испуганному воображению эти люди представятся более рослыми и могучими, чем он сам; он назовет их *гигантами*. Из длительного опыта он узнает, что мнимые гиганты не превосходят его ни силой, ни ростом, и их телосложение уже не будет соответствовать той идее, которую он вначале связал со словом *гигант*. Тогда он придумает другое название, общее и для него, и для этих существ, например, *человек*, а название *гигант* оставит для ложного образа, поразившего его воображение" [275, с. 226-227].

Деррида обращает внимание на два момента в этом фрагменте. Первый состоит в том, что первичным аффектом, порождающим фигуративную речь, является страх, а следовательно, аффект дистанции, расстояния. И второй — слово "гигант" оказывается одновременно и ложным знаком по отношению к объективной реальности, и знаком, выражающим аффект страха. Деррида замечает о такого рода знаке:

> "...он знак знака, он выражает эмоцию лишь через представителя страха, то есть через *ложный* знак. Он репрезентирует аффект лишь через репрезентацию ложного представителя" [204, с. 392][8].

Деррида показывает, каким образом аффект, фигуративность (как аналог первоязыка — ср. с культом выразительной детали у Бабеля) вводят дистанцию туда, откуда они хотят ее изгнать. В дистанцированной эротике Бабеля мы неожиданно обнаруживаем

то же напряжение между стремлением войти в тело и постоянным отказом от него. "Слова женщины, обращенные к женщине", которые слышит рассказчик "Справки" и которые он отказывается передать читателю, в полной мере выражают двойственность бабелевского дискурса — предельное снятие различия, оборачивающееся драматической удаленностью, позицией стороннего наблюдателя, инверсией, ужасом, разрывом коммуникации.

Глава 11

ТВОРЧЕСТВО И ПЕРЕВОД, II : ДЬЯВОЛИАДА

"Нет проблемы более важной
для литературы и ее маленьких тайн,
чем перевод" (Борхес [179, с. 1136]).

Схема взаимоотношений перевода и творчества у Бабеля уже была в общих чертах обрисована. В этой главе хотелось бы еще подробней вглядеться в текстуальные стратегии, в которые облечена эта тема в "Гюи де Мопассане".

1.

Мы уже говорили о параллелизме двух переводческих миров в рассказе: один связан с Казанцевым и, главным образом, отсылает к Испании, второй — с Бендерской и Мопассаном. Между двумя этими мирами существует странное единство, которое обеспечивается особой ролью французского языка. Французский язык выступает как некий особый метаязык перевода. Напомним еще раз, казалось бы, немотивированное присутствие французского языка в мире Казанцева. Он знает в Испании "все замки" и живет на Песках. "Воздушные замки", "замки на песке" отсылают к французскому выражению châteaux en Espagne. Таким образом, неизвестная Казанцеву испанская реальность кодируется французским выражением. Казанцев даже читает экземпляр "Дон Кихота" с посвящением французскому герцогу де Броглио.

Это французское присутствие в "Дон Кихоте" странным образом напоминает гораздо более поздний рассказ Борхеса "Пьер Менар — автор «Дон Кихота»", в котором идея написать нового "Дон Кихота" приходит в голову почему-то именно французу. Жак Деррида, обративший внимание на эту странность, приводит парадоксальное мнение своего студента-испаниста: "В конце концов, фран-

цузский перевод, наверно, более верный, а потому лучше оригинала" [208, с. 99]. По мнению самого Деррида, французское авторство испанского текста лишает последний одного важного компонента. Во французском изводе невозможно передать тот слой "французизмов", французских элементов, которыми пронизан испанский язык. Во французской версии они просто растворяются без остатка в самом французском языке. Другими словами, переводу не поддается главным образом многоязычие, так или иначе присутствующее внутри каждого языка [208, с. 100].

Французский язык таким образом включается в ситуацию перевода как некий второй язык, присутствующий в каждом языке, язык, делающий перевод невозможным. Борхес, между прочим, в своем эссе "Частичная магия «Дон Кихота»" намекнул на причину, побудившую его сделать «вторым автором» романа француза. Он обратил внимание, что в гл. IX автор книги заявляет, будто роман был переведен с арабского, и его арабская рукопись была куплена Сервантесом на рынке в Толедо (Борхес [178, с. 46]). Таким образом, первая версия "Дон Кихота" также является переводом, оригинал которого неизвестен. По существу, изначально роман Сервантеса выступает как копия, как перевод, как пересказ. Творчество, в соответствии с общими принципами интертекстуальности, оказывается переводом по своему существу, переводом, предполагающим наличие невидимого подлинника.

Этим, однако, история с французским "Дон Кихотом" не завершается. Роман Сервантеса сыграл фундаментальную роль в становлении французского реалистического романа. Этот процесс подробно описан Гарри Левайном [236, с. 41-50]. Для нас же в данном случае интересна особая связь "Дон Кихота" с "Мадам Бовари", отмеченная многими современниками Флобера и ставшая специальным объектом рефлексии в книгах о Флобере Сартра, Варгаса-Льосы и многих других. Эмма Бовари, по-видимому, задумывалась Флобером как женский вариант Дон Кихота, в чьем сознании, под воздействием прочитаных книг, происходит смешение реальности и иллюзий, поданных в романтическом ключе. По мнению Левайна, даже знаменитое флоберовское: "Мадам Бовари — это я" является пародийным откликом на анекдот об идентификации Сервантеса со своим героем на смертном ложе [236, с. 251].

Флобер упомянут Бабелем в конце рассказа (как родственник Мопассана). Да и во всем сюжете бабелевской новеллы отчетливо чувствуется дух "Мадам Бовари". Раиса — та же начитавшаяся книг и бредящая книжными страстями мещанка, неудовлетворен-

ная своим буржуазным браком, что и героиня Флобера. Даже ее переводческие экзерсисы напоминают поведение Эммы Бовари, которой "захотелось выучиться итальянскому языку; она обзавелась словарями, купила грамматику, купила бумаги" [295, с. 120]. Правда, смешение реальности и иллюзии у Бабеля носит еще более подчеркнуто книжный характер и облечено в технику перевода.

Странным образом Бендерская оказывается новым, но куда более карикатурным воплощением Дон Кихота, только пропущенным сквозь сложную призму переводов. "Мадам Бовари" выступает как французский «перевод» Сервантеса (книги, якобы переведенной с арабского), а "Гюи де Мопассан" — как «перевод» "Мадам Бовари" с французского. Таким образом, Казанцев со своей французской версией "Дон Кихота" вводится в новеллу Бабеля как переводчик сервантесовского сюжета и в каком-то смысле как романтическое (а потому пародийное) alter ego самого Бабеля, включенного в ту же цепочку метаморфоз.

Текст в этой перспективе вообще задается как звено в цепочке переводов, в которых иллюзия и реальность постоянно перепутываются в новых версиях.

2.

Перевод неизбежно предполагает смещение, сдвиг в чтении, отклонение от недосягаемого смысла подлинника. В этом отношении он может быть описан именно как иллюзорная поправка к реальности. В рассуждениях о переводе у Бабеля большое значение имеет тема правильности. "Правильный" перевод, который демонстрирует Раиса, — исходно неудачен. Люди, живущие вокруг Казанцева, в том числе и сам рассказчик, определяются как "вышибленные из правильной жизни". И эта их исключенность из правильности противопоставляет их стиль стилю Бендерской.

Но эта же оппозиция «правильное-неправильное» получает в рассказе и другой оттенок. Попробуем взглянуть на практику перевода Раисы с иной стороны. "Мопассан — единственная страсть моей жизни," — говорит она. Но именно страсть и исчезает из ее перевода. В ее переложении "не осталось и следа от фразы Мопассана, свободной, текучей, с длинным дыханием страсти. Бендерская писала утомительно правильно, безжизненно и развязно..." Перевод страсти, подчиненный некоторым императивам правильности, приводит к сочетанию безжизненности и развязности.

Абзацем раньше Бабель описывает дом Бендерских, в котором своеобразно проводится та же тема безжизненного окаменения и

развязности. Сначала рассказчик обнаруживает на стенах гостиной картины Рериха — "доисторические камни и чудовища". Тремя фразами ниже, в описании горничной, рериховские камни обыгрываются в ином контексте: "В серых раскрытых ее глазах *окаменело* распутство. Девушка двигалась медленно. Я подумал, что в любви она, должно быть, ворочается с неистовым проворством". Это воображаемое ворочание горничной соотносится с техникой перевода, тайна которого, согласно Бабелю, "заключается в повороте". Эротическая сцена, таким образом, прямо проецируется на отношение к тексту.

В этом эпизоде Бабель противопоставляет страсть и распутство, развязность как окаменелую неподвижность и неистовое эротическое движение. В своей фантазии рассказчик расколдовывает правильность и развязность неподвижного камня в свободную текучесть эротики. Страсть, как уже говорилось, идентифицируется в новелле с жидкостью — кровью и вином. Для того, чтобы передать живую "неправильную" страстность, Бабель прибегает именно к эпитетам текучести. Например:

> "Раиса не лгала, когда говорила о своей страсти к Мопассану. Она сидела недвижимо во время чтения, сцепив руки; атласные эти руки *текли* к земле..."

Текучая фраза Мопассана не удается Раисе на письме, однако пронизывает ее тело.

Разжижение языка целиком относится к сфере перевода. С точки зрения Бабеля, французский язык сух, а русский пронизан влажностью, и потому оживление французского возможно именно через его перевод на русский. В очерке 1934 г. "Работа над рассказом" Бабель так формулирует эту проблему:

> "Русский язык еще *сыроват*, и русские писатели находятся, в смысле языка, в более выгодном положении, чем французские. По художественной цельности и отточенности французский язык доведен до предельной степени совершенства и тем осложняет работу писателей. [...] Чем заменить *сухость*, блеск, отточенность старых книг..." [10, т. 2, с. 375-376].

Стихия русского языка разжижает сухую структуру французского и таким образом позволяет осуществлять необходимые сдвиги, переносы, контаминации. Русский язык оказывается как бы воплощением техники перевода как такового. Он вообще возникает из движения несовпадающих и текучих слоев, которые характеризуют перевод[1].

Свойства языка проецируются Бабелем на качества телесности. Развязное, распутное — негативные качества тела и текста, страст-

ное, текучее, ворочающееся — качества позитивные. Фраза описывается Бабелем совершенно как женщина: "Фраза рождается на свет хорошей и дурной в одно и то же время. Тайна заключается в *повороте...*" Поворот разрушает безжизненное каменное распутство, совершенно так же, как воображение Бабеля приводит в движение медленную горничную: "...ворочается с неистовым проворством."

Бабель сравнивает точку во фразе с железом, входящим в человеческое сердце. Мы уже указывали на возможный источник этой метафоры в Апокалипсисе. Однако у нее есть и иной источник — талмудический, а именно входящая в Талмуд книга "Мудрость отцов", в которой рассказывается история обращения рабби Акибы к Торе:

> "Однажды он стоял у родника. «Кто выдолбил этот камень?» — изумился он. Ему сказали: «Это вода, беспрестанно, каждый день падающая на него сверху». [...] Тогда Рабби Акиба сделал вывод, касающийся его самого: Если то, что мягко, разрушает твердое, еще в большей степени слова Торы, твердые как железо, проникают в мое сердце, которое — плоть и кровь!" [288, с. 51].

Железо уподобляется здесь воде, разрушающей камень. Текучесть оказывается соприродной идеальной закалке стального острия. Неслучайно, конечно, солнце, неоднократно сравниваемое Бабелем с оружием, в этой новелле трогает книги Мопассана "тающими пальцами".

Сравнение языка с оружием, по мнению Эмили Вермёль, в целом характерно для древней Греции:

> "...для греков язык обычно был опасным инструментом, оружием. Иногда он испускает стрелы речи [...]; чаще он имеет острый край, чтобы нарезать мое слово [...] с помощью металлического языка, который подобно языку Пиндара может быть заточен на визжащем точиле, выкован на наковальне правды, может метаться как бронзовый дротик..." [186, с. 197-198].

Сходная метафора обнаруживается у Софокла в "Аяксе". С. Шервинский передал соответствующую реплику стандартным клише из русского языка:

> "*Хор.* Несчастная Текмесса, дочь беды! О, выйди к нам и вестника послушай, слова его — как по сердцу ножом"[2].

В действительности у Софокла слова заострены и "режут живую плоть"[3]. Николь Лоро показала, что реплика эта связана с темой смерти, которой сопутствует обильное кровопролитие и значение которой определяется ее укорененностью в жертвоприношении [238, с. 12]. Слова в данном случае уподобляются инструменту

жертвоприношения — вызывающему *излияние* крови и трансформацию плоти. Во всяком случае у Софокла, как и в Талмуде, острие слова увязывается с жидкостью — водой, кровью.

Проникновение острия в тело, по мнению философа Валерия Подороги, — необходимое условие его символической трансформации, его преображения в «плоть»:

> "Слушание голоса Бога преобразует тело в плоть. [...] Коммуникативное острие (порождающее экзальтацию веры), проникающее в Авраамову плоть через слух, есть *жало;* оно поражает плоть, одновременно впервые ее обнаруживая. Жало погружается во внутреннее телесного слоя; его невозможно извлечь..." [263, с. 61-62].

Трансформация часто описывается именно в терминах разжижения, метаморфозы, связанной с потерей стабильной формы. Острие — это проникновение вглубь, вызывающее глубокую транссубстанциацию плоти. В этом смысле острие может быть эквивалентно и иному, менее материальному проникновению.

После пьянки на Песках, устроенной в честь первого раисиного гонорара за рассказ Мопассана "Идиллия", рассказчика посещает эротическая фантазия:

> "Мы заснули рядом с собственными постелями. Мне приснилась Катя, сорокалетняя прачка, жившая под нами. [...] Я и лица ее толком не успел разглядеть, но во сне мы с Катей бог знает что делали".

Это засыпание рядом с кроватью — почти прямое пластическое овеществление поведения людей, "вышибленных из правильной жизни". Сам же бурный эротический сон является как будто прямым следствием перевода рассказа, действие которого происходит "в стране роз, на родине роз, там, где плантации спускаются к берегу моря".

Бабель перевел и опубликовал переводы двух мопассановских рассказов, играющих ключевую роль в его новелле. В "Идиллии", действительно, цветочным ароматам и, в частности, розам отводится чрезвычайно существенное место. Аромат роз пьянит и производит странное воздействие на людей, которые неожиданно сближаются и претерпевают трансформации (юноша-плотник, например, "превращается" в младенца и отсасывает молоко у кормилицы). Вот как звучит один из фрагментов "Идиллии" в переводе Бабеля:

> "Розы! Вот их жилище, берег этот — их родина! Волны плывущего могущественного запаха колышутся по всей стране, превращают воздух в лакомство, опьяняют как вино и дразнят сильнее вина" (Мопассан [246, с. 35]).

Пьянящий запах роз проникает не только на страницы рассказа Мопассана, но буквально перекочевывает внутрь бабелевского повествования. Через фразу после упоминания роз буквально значится: "Наша коммуна на Песках была пьяна в этот вечер, как стадо упившихся гусей" [10, т. 2, с. 219]. Эта способность цветов с помощью аромата проникать в сознание имела существенное значение именно во французской литературе XIX века, в которой большое развитие получила мифология *селама* (selam) — языка цветов. В 1824 г. Сент-Бёв цитировал высказывание Фернана Дени (Fernand Denis) по поводу селама, хорошо выражавшее сущность этой идеологии:

> "Посланник более скрытный, чем наше письмо, ныне столь общеизвестное, его аромат — это уже язык, его цвета — мысль" (Найт [252, с. 34]).

Язык цветов — это язык желания, поэтому он обладает способностью проникать, обволакивать, трансформировать объект страсти. Но он же, будучи синестетическим языком цвета, формы и запаха, оказывается по существу языком непереводимым. Он сопротивляется вербализации, осуществляя совершенно иной тип трансформаций, — а именно телесный. Язык цветов осуществляет телесные сближения и метаморфозы. Сразу же следом за цитированным фрагментом о розах Мопассан описывает действие цветочного аромата на пассажиров в поезде:

> "Они называли друг другу все новые имена, и эти люди, встреченные ими когда-то, *сближали* их все теснее. *Сдавленные,* торопливые слова с певучими и пронзительными итальянскими окончаниями вылетали из их ртов" (Мопассан [246, с. 38]).

Показателен этот переход от всепронизывающего и разжижающего атмосферу запаха к сближению пассажиров, сопровождаемому произнесением почти лишающихся смысла, "певучих" иностранных слов, которые характеризуются как "сдавленные".

Эта работа "сдавливания" слов напоминает работу сновидения по Фрейду, основанную на смещениях и конденсации. Фрейд в "Толковании сновидений" отмечает очевидный сексуальный оттенок цветочного символизма, во многом опирающийся на вагинальную или фаллическую форму цветов. Он же приводит пример анаграммирования одного языка другим в сновидениях о цветах, когда слово фиалка (violet) анаграммирует английский глагол насиловать (violate) и выражает идею "дефлорации" — странным образом связанную с цветками [304, с. 410].

Бабель сознательно делает такой акцент на розах, цветах в

контексте перевода. После ночных эротических фантазий рассказчик отправляется к Кате за кипятком и обнаруживает создание, в котором оказывается очень силен именно "цветочный" элемент: "Меня встретила *увядшая,* перекрещенная шалью женщина, с *распустившимися* пепельно-седыми *завитками* и отсыревшими руками." [10, т. 2, с. 220]. Текучесть в тексте оказывается главным способом контаминации реальности и вымысла и, конечно, вписывается в невозможную ситуацию "перевода" языка цветов. Тексты, подобные каким-то водным слоям, текут друг над другом и смешиваются. Перевод оказывается некой гидравлической процедурой перетекания[4]. "Отсыревшие руки" — вполне возможно, пародийная водная метаморфоза раисиных "текучих" рук. И эта текучесть так или иначе включает в себя эротическое буйство фантазии, всепронизывающий аромат, собственно и приводящий в движение мопассановские розы, проецируя их на сорокалетнюю прачку, целиком вбирающую в себя метафорику увядшего цветка (впрочем, метафора увядшего цветка является общим местом селама).

В описывающей ее фразе есть еще одно важное слово, закамуфлированное контекстом: "*перекрещенная* шалью женщина". "Перекрещенная" — слово исключительной многозначности. Оно имеет явный религиозный подтекст, так или иначе вписывающийся в структуру рассказа и отсылающий к более позднему эпизоду "Раисы, распятой на *кресте*". Оно же имеет и смутный ботанический оттенок с легким привкусом генитальности (перекрестная прививка, перекрестное опыление). Но, конечно, наиболее важен для нас иной смысл, а именно — изменение имени, перевод одного имени в контекст другой веры, смысл крещения. Контаминация прачки с цветами принимает форму ее "перекрещивания", изменения имени. Раиса становится Катей. Это перекрещивание отсылает и к Бендерским, которые характеризуются как "выкресты", т. е. также как люди, изменившие имя.

Аналогичную процедуру текучего перекрещивания и едва заметной телесной трансформации Бабель производит и на главной героине новеллы. В данном случае речь идет о контаминации сюжета "Гюи де Мопассана" с сюжетом мопассановского "Признания". Смешение рамочного сюжета с мопассановским — один из центральных приемов текста Бабеля. Но предвестие такого перекрещивания возникает задолго до финала. Описывая утро работы над "Идиллией" — именно в это утро "потекли" руки Раисы, — Бабель использует еще одну метафору текучести: "*Облитые* чулком ноги с

сильными и нежными икрами расставились по ковру" (с. 219). Эта облитость ног, как и текучесть рук, обещают, что эти части раисиного тела "перетекут" в другой текст и сольются с иным телом. Действительно, в мопассановском "Признании" Селеста отодвигает "от парня свои юбки, нависшие над могучими икрами в красных чулках" (с. 221). В тексте Бабеля, в целом достаточно близко следующем рассказу Мопассана, есть одна любопытная деталь. Икры Селесты одеты здесь в *красные* чулки, в то время как Мопассан специально отмечает крепкие икры Селесты, одетые в *синие* чулки (Мопассан [248, с. 195]), синие чулки сохранены и в бабелевском переводе этой новеллы. То, что чулки меняют цвет, вероятно, значит одно — на них спроецировался цвет роз. Цветы принимают участие в этой трансформации. Существенно, что синий цвет чулок мопассановской Селесты отсылает к ее имени ("небесная"), в то время как Бабель, перекрашивая ноги, проецирует на них не только цвет роз, но и всю символику, с ним связанную — Христос, кровь, преображение и т. д. Кроме того, Селеста сближается с раисиным двойником — Эммой Бовари, отправившейся на маскарад в красных чулках [295, с. 254].

Эта метаморфоза ног напоминает сцену из романа Гюисманса "A rebours", в котором целая глава посвящена странным метаморфозам цветов и сложным кодам имитации, вписанным в растения. Глава завершается сновидением, в котором цветок преображается в женщину. Буквально сцена этого превращения выглядит следующим образом:

> "Что-то двигалось на поверхности и приняло форму очень бледной обнаженной женщины, чьи ноги были облиты зелеными шелковыми чулками" [195, с. 130].

Зеленые чулки в данном случае — остаток стеблей в образе женщины, возникшей из метаморфозы. Красные икры Селесты — такой же остаток роз в метаморфозе.

Но Бабель не может удержаться, чтобы не сыграть с икрами свою обычную словесную игру в перекрещивание. Во время гастрономической оргии на Песках, пишет Бабель, "мы черпали ложкой зернистую икру...". "Нежные икры" Бендерской неожиданно приобретают отчетливо кулинарный оттенок, а "облитые" ноги делают возможным *черпание* икры *ложкой*. Перевод, в данном случае, снова связывается с некой формой телесного эксцесса, но не эротической, а гастрономической, почти каннибальской.

Такое неожиданное развертывание слова в новую сторону свя-

зано со способностью объектов в тексте, в частности цветов, анаграммировать разные значения. Еще раз вернемся к "Толкованию сновидений" Фрейда. Здесь рассказывается сон некой девушки, которой снилось, "после того как ее старший брат пообещал накормить ее икрой, что ноги этого самого брата сверху донизу *были покрыты черными зернами икры*" [304, с. 360]. Как показало исследование Никола Абраама и Марии Торок, в высказываниях фрейдовских пациентов часто анаграммировался их родной язык, в частности русский [155]. Впрочем, и сам Фрейд отмечал такие случаи (как, например, со словом "фиалка"). Мне представляется, что в данном случае у Фрейда мы сталкиваемся с трансформацией, сходной с той, что обнаруживается у Бабеля. Икра покрывает ноги брата именно потому, что ноги брата уже содержат икру.

Таким образом словесная игра принимает форму телесных перетеканий, переносов — с цветка на ноги, с ног на блюдо и т. д. В этой расплавленной телесности икры не случайно выделены как особо значимые части тела. Французское слово mollet, их обозначающее, построено на основе слова molle — женской формы прилагательного mou, значащего — мягкий, влажный... (ср. у Гюисманса — moulées — облитые, вылитые). Расплавленность, текучесть представлены в самой природе этого французского слова. Его перевод на русский отчасти теряет соответствующий оттенок, но зато порождает текучесть самого тела. Непереводимость слова оборачивается трансформацией тела.

Женщины понимаются в рассказе как воплощение текучести. Бабель пишет о породе женщин, к которой принадлежала Раиса:

> "Деньги оборотистых своих мужей эти женщины *переливают* в розовый жирок на животе, на затылке, на круглых плечах".

Деньги, также являющиеся символом перевода, циркуляции знаков, как будто разжижаются женщинами и вливаются в сферу телесного. И это разжижение также основано на процедуре перевода — деньги, свободные для оборота, по-французски называются "жидкими" (l'argent liquide, ср. русское "ликвидность"). Их переливание — перевод в метафору того, что по-французски является принятым и потерявшим образное значение термином.

Характерно, конечно, и то, что специализирующаяся на переводах издательская фирма "Альциона" носит название водной птицы (см. гл. 9). Перевод строится на воде, на текучести. Тело мужа Бендерской буквально превращается в водяную птицу. При первом знакомстве с ним рассказчик отмечает странную форму его тела,

"косо устремившегося к полету". Альциона, однако, вьющая свои гнезда на воде, есть символ покоя, в то время как бабелевский перевод строится на метафорах движения. Весь "Гюи де Мопассан" является формой такого закипающего движения перемешивающихся струй.

Мы уже упоминали камни и чудовища на картинах Рериха в гостиной Бендерских. Эти чудовища также олицетворяют идею перевода, выражающуюся в порождении странных составных тел, перекрещивании и соединении в тексте разных созданий. Незадолго до финала рассказа чудовища возникают вновь, но не на стенах гостиной, а в ином контексте. Они воскресают в тот момент, когда рассказчик после соития с Раисой возвращается домой по странному, преображенному фантазией призрачному городу. "Чудовища ревели за кипящими стенами", — пишет Бабель (с. 223). Если забыть упоминание о рериховских чудовищах и камнях на стене гостиной, фраза эта становится более чем загадочной. И Бабель не дает ей никакого объяснения. Физическое соитие героев рассказа, завершающее телесное смешение словесных призраков в процессе перевода, окончательно дестабилизирует мир. Чудовища на стене начинают реветь, а стена закипает: камень еще раз становится жидкостью.

И хотя мир в целом подвергается размягчению и разжижению, в основном эти процессы относятся к женскому телу. В "Признании" Мопассана есть одно существенное слово, которое не получает отражения в тексте Бабеля. В сцене торговли Селесты с Политом возчик обещает героине бесплатный проезд, если она согласится на "забаву". Он говорит о себе буквально следующее: "Глядите-ка, я сговорчивый, за забаву я вам это уступлю..." (Мопассан [248, с. 195]). Первое значение слова "сговорчивый" — по-французски coulant — "текучий". Бабель, несмотря на всю игру метаморфоз между рассказчиком и Политом, сохраняет текучесть в основном за женским телом.

В некоторых современных психоаналитических исследованиях указывается, что подсознательная структура языка в целом базируется на неких "основных" означающих — таких как "фаллос", имя отца или Бога. Эти "мужские" имена придают языковым значениям организацию, а языку — свойства закона, связанного с патриархальным порядком. Женщина издавна ассоциировалась с влажным, жидким. Жан-Пьер Вернан утверждает, что само понятие силы в древней Греции ассоциировалось с влажностью. Женщина же представлялась «жидким существом», способным отбирать, притягивать к себе жизненную влагу мужчины [187, с. 101]. «Исключенность»

женщины из патриархального строя языка, по мнению Люс Иригарей, обусловлена ее текучестью, ее противостоянием жесткому миру понятий, субъективности, ясно очерченных образов: “Женщина никогда не говорит одинаково. То, что из нее исходит — текуче, изменчиво. *Размывающе*” [218, с. 112].

Но дело не только в этом. Разжижение женского тела является устойчивой эротической метафорой, отмечающей соединение тел, их растворение друг в друге, а также сам момент пенетрации одного тела в другое. В сфере языка аналогичное явление отмечает момент желания, направленного на объект, как будто теряющий стабильную форму под воздействием этого желания. Жан-Пьер Ришар обратил внимание на систематическое разжижение женских тел у Флобера [270, с. 144-166]. Ришар приводит множество тому примеров. Мы ограничимся двумя, демонстрирующими, каким образом желание реализуется в метафорах жидкости:

> **“Когда он смотрел на нее, ему казалось, что душа его устремляется к ней и, разлившись волной вокруг ее головы, низвергается на белую грудь” (Флобер [295, с. 232]). “Пальцы Леона коснулись ее, и в эту минуту у него было такое чувство, точно все его существо проникает сквозь ее влажную кожу” [295, с. 116].**

Мы уже указывали на роль “Госпожи Бовари” как возможного подтекста бабелевского рассказа. Но не только Флобер использовал такого рода структуры телесности в своих текстах. Ролан Барт заметил, что у современника Флобера Жюля Мишле женщины также постоянно описываются в категориях жидкости, прежде всего крови, которая как будто переполняет их тела. Этот избыток крови в каком-то смысле и отвечает у Мишле за метафорические преобразования, например, “превращение” женщины в розу или землянику (Барт [166, с. 150]). Женщина-роза в данном случае не только метафора, но почти прямое выражение избытка крови, трансформирующего тело, окрашивающего его и испускающего аромат. Общепринятая метафора “льющегося” аромата выражает все тот же смысл избыточности жидкого, приводящей к трансформациям.

Разумеется, такого рода поэтика не изобретена во Франции XIX века и восходит к глубокой древности. Книга Песни Песней Соломона вся насыщена сходными метафорами разжиженного тела, переходящего в ароматы. Тут же есть и любопытный фрагмент, описывающий трансформацию имени, включенного в аналогичный тип телесных отношений: “От благовония мастей твоих имя твое, как разлитое миро” (1: 2). Имя, слово, включаясь в метафорические цепочки, размывается, расплескивается, стекает по телам.

Перевод имеет дело как раз с размыванием жестких словарных значений, он борется со структурой языка. В этом смысле он преобразует текст оригинала, феминизируя его. Работа переводчика в рассказе Бабеля вся строится на внедрении мужского в женское. Это внедрение собственно и делает тело текста женским, как внедрение острия, жала начинает в теле метаморфозу транссубстанциации, «текучести».

Вальтер Беньямин в эссе "Задача переводчика" заметил, что конечной целью перевода является не передача смыслов, а выражение в новом речевом потоке той словесной гармонии, которая обнаруживается в языке подлинника. Беньямин прямо пишет о растворении смыслов в "языковом *потоке*" (linguistic flux). Это растворение происходит в процессе *трансформации* языка перевода (женского, текучего) под воздействием языка оригинала (мужского, сухого). Идеальным переводом в таком случае оказывается перевод с почти утерянными смыслами. Беньямин замечает по поводу гельдерлиновских переводов Софокла:

> "Гармония языков в них так глубока, что язык лишь касается смыслов, как ветер касается эоловой арфы" [170, с. 81].

Смыслы размываются подобно тому, как женское тело течет сквозь сито языковых структур. "Переводческие" метаморфозы в "Мопассане" кончаются изобретением бессмысленного языка: "...я раскачивался из стороны в сторону, распевая на только что выдуманном мною языке" (с. 223). Этот выдуманный язык, распеваемый переводчиком, — закономерный финал цепочки метаморфоз женских тел, теряющих ясную телесную форму и перетекающих одно в другое.

3.

В "Гюи де Мопассане" есть еще одна странная черта, требующая специального рассмотрения. Бабель упоминает тут множество имен, подавляющая часть которых принадлежит людям искусства или литературным персонажам. С одной стороны, это Бласко Ибаньес, Толстой, Рерих, Флобер, Мопассан, герцог де Броглио, Эдуард де Мениаль, Лаура де Пуатевен, Шаляпин. С другой стороны, это Дон Кихот, Мисс Гарриэт, Селеста, Полит, Юдифь. Зато собственно персонажи рассказа страдают каким-то недостатком имен, во многих случаях сохраняя странную анонимность.

Более или менее внятно поименованы только трое — Казанцев, Раиса Бендерская и прачка Катя. Между тем, рассказ населен боль-

шим количеством персонажей, не вполне даже поддающихся исчислению. Казанцева окружает "множество" людей, которые обыкновенно определяются местоимением "мы", означающим лишь то, что рассказчик сам относит себя к этому множеству. Даже муж Бендерской не имеет имени. Никак не названа и постоянно упоминаемая в рассказе "горничная с высокой грудью". Приехавшие из Киева две сестры Раисы также не получили имен, а их мужья описываются как их "собственные Бендерские". Наконец, нам неизвестно, как зовут самого рассказчика — одного из множества окружающих Казанцева.

Два полюса рассказа, Казанцев и Бендерская, имеют имена, отличающиеся своеобразной семантической симметрией — оба они произведены от названий городов и обладают отчетливым пространственным значением. Отметим еще раз и то, что Бендерская — выкрест, т. е. не имеет своего имени, но заимствует имя места. Эта пространственность личных имен, по-видимому, существенна для Бабеля. Она действительно очерчивает некий круг, в который включены определенные группы людей, и имена здесь функционируют как пространственные локусы: "...к Казанцеву *жалось* еще множество вышибленных из правильной жизни людей...". В подобную же игру Бабель играет и в "Справке", поселяя рассказчика в "Алешках Херсонской губернии" (вероятный намек на значение Алексея Пешкова-Горького для данного рассказа; см. гл. 7).

Пространственность имени имеет двоякое значение. Она привязывает человека к какому-то месту и вместе с тем позволяет метафорически описывать трансформацию имен как некое передвижение в пространстве, как почти зримую делокализацию. Движение рассказчика от Казанцева к Бендерской является своеобразным пространственным движением между именами как локусами. Жилль Делёз, размышляя над использованием имен у Ницше, заметил по поводу известного высказывания немецкого философа "Я — все имена в истории":

> "Здесь проявляется своего рода номадизм, постоянное смещение в интенсивностях, обозначаемых личными именами, интенсивностях, проникающих одна в другую, в то самое время, когда они проживаются, испытываются единым телом. Интенсивность, таким образом, может быть испытана только в связи с ее подвижным вписыванием в тело и под ускользающим обличием личного имени, а потому личное имя — всегда маска, маска, прячущая действующее под ней лицо" [199, с. 146-147].

Имя — единственное слово языка, которое не может быть

переведено. Перевод его, если о таковом вообще можно говорить, осуществляется как некое движение, подменяющее одного персонажа другим. Этот элемент динамики, по выражению Делёза, "номадизма", конечно, связан с общей ситуацией текучести, разрабатываемой в рассказе. Персонажи как будто не обладают здесь собственными лицами, они только движутся, попадая в поле переводимого текста, и закрепляются в нем, как в пространстве.

Отсутствие лиц имеет существенное значение для этой ситуации подмены, текучей переливчатости персонажей, этого номадизма имен. Прачка Катя потому вдруг может принять облик цветка, "что я и лица ее толком не успел разглядеть" (с. 220). Эта подменность масок-имен сопровождается мотивом слабого зрения. "Горничная с высокой грудью" близорука, сестры Раисы украшены глазами с "близоруким блеском". И хотя о Раисе говорится лишь, что она "женщина с розовыми глазами", но и она отмечена каким-то призраком слепоты: Бабель одевает ее в "кротовую шапочку". И конечно, этот мотив завершается в финале рассказа, когда о Мопассане говорится, что "призрак слепоты стал перед ним. Зрение его слабело" (с. 223).

Нарушение аккомодации у Мопассана мешало ему видеть происходящее вдали. В результате образы размывались, приобретали текучесть и порождали особые галлюцинации — раздвоение тела, его способность видеть себя со стороны и, что особенно интересно в данном контексте, — иллюзию разжижения образов и патологической текучести дискретных деталей, чувство проникновения окружающего мира в тело. Мопассан дал описание этого странного эффекта в "Mont-Oriol":

> "«Мне кажется, мадам, что я открыт; и все входит в меня, все проходит сквозь меня, заставляет меня плакать и скрежетать зубами. Вот, например, когда я смотрю на этот склон, прямо напротив, на эту большую зеленую складку, этот народец деревьев, карабкающихся в гору, весь лес у меня в глазах; он проникает в меня, заполоняет меня, *течет* в кровь, мне кажется, что я его ем, что он заполняет мой живот: я сам становлюсь лесом...». [249, с. 86]. « Когда я слушаю любимое мной произведение, сначала мне кажется, что первые звуки отделяют кожу от моей плоти, *расплавляют* ее, *растворяют*...»" (с. 91).

Рассказчик пребывает в анонимности до тех пор, покуда Раиса не даст ему имя — не его собственное, конечно. Она перекрещивает его, как была перекрещена сама. Она дает ему имя героя мопассановского "Признания" — Полит. Превращение повествователя в Полита, его перевод в текст Мопассана сопровождается двумя мотивами. Один — уже хорошо известный

нам мотив жидкости: "*Расплавленные* капли солнца, упав на рыжую Селесту, превратились в веснушки. Солнце отполировало отвесными своими лучами, *вином* и яблочным *сидром* рожу кучера Полита" (с. 221). Бабель, конечно, играет и на неожиданном русском значении слова "полит". Полит у него полит вином и сидром.

Далее Бабель разворачивает целую палитру мотивов, сближающих "Признание" и рамочное повествование. Селеста, как и Раиса (о сходстве их имен уже говорилось), платит Политу деньги. Она даже подвергает его своего рода переводческому тесту: "«Когда же мы позабавимся, ma belle?» — «Что это значит, мсье Полит?» Подпрыгивая на козлах, кучер объяснил: «Позабавиться — это значит позабавиться, черт меня побери...»" (с. 221). Перевести это слово на язык, доступный Селесте, кучер может только с помощью собственного тела. По сути дела, неотесанный кучер попросту излагает переводческую программу самого Бабеля.

И наконец, возникает второй мотив трансформации — это мотив движения. Белая кляча, в которую запряжен дилижанс, "пошла шагом" (эта же фраза затем будет повторена применительно к Раисе и рассказчику). Движению клячи соответствует и передвижение самого повествователя в пространстве. Перед соитисм Раиса зачем-то отправляет героя к креслу, "сделанному в славянском стиле". Это кресло в славянском стиле — указание на перевод французского текста из слоя словесности в русский слой "сыроватой" телесности. "Я побрел туда, спотыкаясь", — говорит повествователь.

Движение в пространстве оказывается необходимым компонентом для трансформации имен, смены масок.

Однако в "Признании" есть еще один существенный мотив. Полит здесь дважды определяется французским словом diable — черт. Чертовская личина Полита (героя Мопассана и повествователя бабелевской новеллы), вероятно, связана с его способностью не только обольщать, но и трансформироваться, менять обличия, а также и с последующей «христизацией» Раисы, которая противостоит черту Политу как "самый обольстительный изо всех богов, распятых на кресте". Конечно, и отчетливые адские мотивы в сцене, где рассказчик уходит от Раисы, с "чудовищами, ревущими за кипящими стенами", также не случайны. Неназывание повествователя по имени в каком-то смысле лишь шифрует и разоблачает его дьявольскую природу, нисколько, впрочем, не противоречащую рассмотренным выше мессианско-пророческим мотивам, подан-

ным, как уже говорилось, в систематически инвертированном ключе.

Догадку о причастности черта переводческому ремеслу подтверждают два факта. В рассказе Бабеля "Нефть" есть "невинная" фраза, в которой русский черт фигурирует в любопытном контексте: "Мой «черт» сидел тихонько, работал, переводил с немецкого техническую книгу" (с. 227). Черту здесь откровенно приписывается профессия переводчика. Второй факт относится к истории душевной болезни Мопассана, который, как известно, утверждал, что он сын и Бога-отца, и Иисуса Христа (Норманди [253, с. 186], см. также гл. 3). Одна из навязчивых идей Мопассана перед смертью выражалась в страхе, что его рукописи украдет черт. Этот страх мотивировал желание писателя сжечь свои рукописи. 23 января 1893 г. он заявляет: "Рукопись, которую я хотел уничтожить, была украдена дьяволом" (Норманди [253, с. 193])[5].

Почему именно дьявол? Да потому, что Бог называет, именно он отвечает за стабильность значений в языке и мире. Дьявол — главное дестабилизующее начало мироздания, он крадет рукописи, он искажает священный текст, он переворачивает значения. Трансформации, текучесть смыслов и ролей, очевидная в переводе — его рук дело. Существо, являющееся в дом к Раисе анонимным, а затем принимающее на себя роль ce diable de Polyte, смешивающее творчество с деньгами, разрушающее правильность раисиных экзерсисов и совращающее ее как гротескную инкарнацию Распятого, трансформирующее текстовое в телесное, приводящее все окружающее в эротическое движение и разжижающее стабильные очертания созданного Богом мира, — таков переводчик, таков Бабель, таков черт.

4.

История с дьяволом вновь возвращает нас к "Дон Кихоту". В гл. XI 2-го тома [282] появляется повозка с актерами, играющими пьесу по случаю праздника Тела Христова. Возница этой повозки — дьявол, или вернее, актер в костюме дьявола. Актер-дьявол, конечно, не случайная фигура в романе Сервантеса. Именно черт, в глазах Дон Кихота, часто ответственен за несусветную путаницу персонажей, их неизменные трансформации, за смешение кажущегося и истинного, за всю ту игру масок, которая составляет сущность произведения Сервантеса. Возница так представляется Рыцарю Печального Образа:

"... я — [играю] Дьявола, одно из главных действующих лиц: я в нашей труппе на первых ролях. Если же вашей милости нужны еще какие-либо о нас сведения, то обратитесь ко мне, и я дам вам самый точный ответ: я же Дьявол, я все могу" (т. 2, с. 68).

Дьявол появляется в романе сразу же вслед за «метаморфозой» Дульсинеи Тобосской в вульгарную сельскую девицу. Впрочем, он упомянут и в предыдущей главе как основной виновник происходящего. Санчо Панса восклицает: "Лукавый, лукавый впутал меня в это дело — не кто другой!" (т. 2, с. 62).

В бабелевском "Мопассане" эпизод с Дульсинеей откровенно спародирован. Речь идет о сцене с сорокалетней прачкой Катей, которую рассказчик во сне воображает своей любовницей, а на следующее утро обнаруживает все убожество ее подлинного облика. Связь с "Дон Кихотом" подтверждается еще одной деталью. Я уже говорил о трансформации цветочной метафорики в изображении прачки — но цветочная метафора играет свою роль и в трансформации Дульсинеи. Дон Кихот объясняет:

"...вероломные эти существа не удовольствовались тем, чтобы просто преобразить мою Дульсинею и изменить ее облик, — нет, они придали ей низкий облик и некрасивую наружность этой сельчанки и одновременно отняли у нее то, что столь свойственно знатным сеньорам, которые живут среди цветов и благовоний, а именно приятный запах" (т. 2, с. 64).

"*Увядшая*" прачка отсылает и к этому исчезновению цветочного аромата.

В начале гл. XI, как раз перед встречей с повозкой дьявола, Дон Кихот растолковывает Санчо Пансе, в чем состояли нелепости его описания Дульсинеи. Он разбирает поэтическую метафору, употребленную его слугой, сравнившим глаза дамы с перлами. Перлы, объясняет рыцарь, скорее подходят к зубам, чем к глазам: "...так что эти самые жемчужины ты у глаз отними и передай зубам, — по всей вероятности, ты перепутал, Санчо, и глаза принял за зубы" (т. 2, с. 67). Санчо, конечно, лишь бездумно применил избитый троп. Но эта ложная риторическая работа приводит к передвижениям частей тела, к смешению глаз и зубов. Подобные переносы и трансформации, языковые по своей сути, прочитываются, однако, как чисто телесные манипуляции. Нечто совершенно сходное мы наблюдаем и у Бабеля. Черт здесь, как и у Сервантеса, ответственен за риторические смещения, за необходимые, по мнению Бабеля, "повороты" при переводе, кончающиеся телесными сдвигами.

Эти сдвиги могут быть объяснены и самой по себе сложной си-

туацией перевода, вписанной в текст романа. Сервантес в нем утверждает, что рукопись его, писаную по-арабски, он нашел на рынке. Ее автор — арабский историк Сид Ахмет Бенинхали — заслуживал бы доверия читателей, если бы не был арабом, ибо "лживость составляет отличительную черту этого племени" [282, т. 1, с. 71]. То же сомнение высказывается и дальше, в начале 2-го тома, когда Дон Кихот узнает, что стал героем повествования:

> "...он снова забеспокоился, когда вспомнил, что автор книги — мавр, о чем свидетельствовало слово *Сид,* от мавров же ожидать правды не следует, ибо все они обманщики, врали и выдумщики" (т. 2, с. 24).

Любопытно также и то, что никто не может прочитать рукопись араба, в том числе и Сервантес. Поэтому он вынужден нанять мавра в качестве переводчика. Таким образом, "точный", "дословный" перевод текста Бенинхали тоже предстает более чем сомнительным. Во вставной новелле (так называемой "Истории пленника", т. 1, гл. XXXIX-XLI) опять возникает проблема перевода с арабского на испанский, и опять герои вынуждены обратиться к "неверному" арабу, чья репутация вдвойне сомнительна, так как он предал христианство и перешел в ислам. Завершая перевод, "вероотступник" уточняет:

> "Вот буквальный перевод на испанский язык того, что содержит в себе это арабское письмо, — предуведомляю вас, что *Лела Мариам* всюду означает *владычица наша Дева Мария*" (т. 1, с. 307).

Этот момент существенен — он указывает на странные сдвиги именно в области личных имен и, конечно, на неспособность мавра написать божественное имя в своем тексте. Нечто сходное повторяется и в реакции Санчо Пансы на переводную версию романа. Санчо заявляет, что в переводном тексте Дульсинея постоянно называется "доньей", тогда как в действительности ее называли просто "сеньора" (т. 2, с. 25). Таким образом, некое странное облагораживание, т. е. трансформация, уже включено в систему деформирующих переписываний с языка на язык.

В свою очередь, Санчо Панса также "переводит" имя Сида Ахмета Бенинхали, называя его Сид Ахмет Бен-нахали, на что Дон Кихот замечает: "По-видимому, Санчо [...] ты перепутал прозвище этого *Сида,* что, кстати сказать, по-арабски означает «господин»" (т. 2, с. 23). Эта игра ошибок в именах, превращающая одного и того же человека то в нахала, то в господина, особенно интересна потому, что имена по природе своей непереводимы. Но именно с переводом имен, с трансформацией личностей (как будто их

уникальность может быть подвержена переводу) сопряжены почти все пассажи "Дон Кихота", трактующие вопрос многоязычия.

В посвящении 2-го тома романа графу Лемосу Сервантес придумывает новую историю с полилингвизмом текста. Он утверждает, будто император Китая решил открыть в своей стране коллегию по изучению кастильского языка и использовать в качестве учебника "Дон Кихота" — т. е. книгу, переведенную с арабского на "наш обиходный кастильский" (т. 2, с. 25)[6].

Любопытно, что эту ситуацию с явной ссылкой на "Дон Кихота" обыграл Гоголь в "Записках сумасшедшего":

> **"Я открыл, что Китай и Испания совершенно одна и та же земля, и только по невежеству считают их за разные государства. Я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай" [192, с. 192].**

В данном случае перевод осуществляется просто через некую магическую трансформацию знаков на бумаге. Писание так искажает текст, что парадоксально обнаруживает скрытые в нем истинные тождества.

"Записки сумасшедшего" написаны в 1834 г., через два года после публикации короткой повести Евгения Баратынского "Перстень", о которой мы упоминали раньше (см. гл. 9). В повесть Баратынского включена вставная новелла, написанная неким Опальским. Действие ее происходит в Испании, но, как потом выясняется, под испанскими именами в ней фигурируют вполне российские прототипы. Вот как объясняет Баратынский происхождение вставного повествования:

> **"Все объяснилось. Марья Петровна была донна Мария, а сам Опальский, превращенный из Антона в Антонио, страдальцем таинственной повести. Вот как было дело: полк, в котором служил Опальский, стоял некогда в их околотке. Марья Петровна была в то время молодой прекрасной девицей. Опальский, который тогда уже был несколько слаб головою, увидел ее в первый раз на святках одетою испанкой, влюбился в нее и даже начинал ей нравиться, когда она заметила, что мысли его были не совершенно здравы..." [163, с. 118].**

В генезисе «испанского варианта» участвуют два взаимосвязанных фактора — дело происходит на святках и завершается безумием рассказчика. Святки, как известно, понимались как период бесовской травестии, которая так или иначе увязывается с безумием Опальского, описывающего, например, видение беса в "жреческом одеянии" над огненной купелью, что в действительности было святочным розыгрышем[7].

Перевод с русского на испанский в широком смысле отчасти яв-

ляется бесовским переводом с христианского на нехристианский, дьявольский, безумный. Эта ситуация просвечивает и у Гоголя с его повышенным интересом к святочной карнавализации.

Как только в "Дон Кихоте" заходит речь о переводе, мы также неизменно сталкиваемся с одной и той же ситуацией. Это всегда не просто перевод, но перевод с нехристианского языка на христианский и наоборот[8] (Сервантес специально отмечает этот факт — т. 2, с. 25). Именно в этом контексте приобретают все свое значение игры с именем Богородицы. Смысл слов, обозначающих Бога, при переводе подвергается радикальному преображению. Очевидно, что слово "Господь" на арабском отсылает к Аллаху, а на кастильском — к Христу. Поэтому всякое упоминание Бога в переводе оказывается сдвигом, ложью, переводческим предательством. Дон Кихот замечает:"...Иисус Христос, истинный богочеловек, который никогда не лгал и не мог и не может лгать, сказал, давая нам закон..." (т. 2, с. 165). Но именно Господь — гарантия истины, опровержение всякой лжи, — оказывается в наиболее ложном положении в переводном тексте. Сервантес обыгрывает этот парадокс в начале гл. XXVII 2-го тома:

> "Сид Ахмет, автор великой этой истории, начинает настоящую главу такими словами: «Клянусь как христианин-католик...», по каковому поводу переводчик замечает, что если Сид Ахмет, будучи мавром (в чем нет оснований сомневаться), клянется как христианин-католик, то это может значить лишь вот что: подобно христианину-католику, который, давая клятву, клянется и должен клясться искренне и говорить только правду, так же точно и он, как если бы он клялся как христианин-католик, будет говорить только правду..." (т. 2, с. 162).

Ситуация здесь, однако, отягощена тем, что, клянясь как христианин и католик, автор изначально врет, т. е. автоматически компрометирует сам смысл клятвы[9].

Единственное имя в длинном ряду, не подвергающееся такой радикальной трансформации, — это имя дьявола. Боги в религиях разнятся, черт остается все тем же чертом. Имя дьявола — воплощения лжи, лукавства, — оказывается единственным гарантом переводимости текста.

Перевод смешивает самые фундаментальные имена, оставляя неизменным только имя дьявола. И происходит это отчасти потому, что черт сам является автором текста — единственным существом, ответственным за нестабильность значений, но и единственным существом, избегающим такой нестабильности. В этом смысле пока-

зательно, что Сервантес делает автора нехристем, а в одном из метафрагментов своего романа буквально называет его магом:

> "...я от ужаса начал креститься — откуда, думаю, все это сделалось известно сочинителю?
>
> — Уверяю тебя, Санчо, — сказал Дон Кихот, — что наш летописец — это, уж верно, какой-нибудь мудрый кудесник: от таких, о чем бы они ни пожелали писать, ничто не укроется.
>
> — Какой там мудрый, да еще и кудесник, — воскликнул Санчо, — когда [...] автор этой книги прозывается *Сид Ахмет Бен-нахали*!" (т. 2, с. 22-23).

Мавр, конечно, не может быть *мудрым* волшебником. Волшебником, магом в романе постоянно называется тот самый дьявол, который создает иллюзии, подменяя личины, путая имена. Христос, согласно Сервантесу, не может врать, потому что он — законодатель. Но что может быть лучшим воплощением закона, чем сам язык, по существу являющийся сводом правил? Язык находится вне потенциальной лжи, ибо как закон он безличен. Ложь внедряется в текст тогда, когда к языку добавляется интенциональность, намерение говорящего, смысл. Поль де Ман, комментируя уже упомянутое эссе Вальтера Беньямина "Задача переводчика", замечает, что язык существует помимо человека:

> "Приравнять язык к человечеству — как сделал Шиллер — это довольно проблематично. Если же язык не относится обязательно к человеку, если мы следуем закону, если мы действуем внутри языка и исключительно в его терминах — то намерения быть не может" [203, с. 87].

Ситуация переводчика заключается в том, что он не может функционировать целиком в рамках языка, что он вынужден иметь дело с намерениями, смыслами, а следовательно, он по определению выходит за рамки языка как формальной системы, т. е. закона. Перевод поэтому оказывается вне сферы Бога и относится к дьявольскому. Именно здесь и начинается ложь, именно здесь и разыгрывается переводческая дьяволиада.

Эта языковая дилемма в романе Сервантеса транспонирована в сюжет, строящийся на иллюзиях, обманах, неясности намерений. Эти иллюзии принимают форму ложного сходства, фикции совпадения и несовпадения формальных признаков. Мишель Фуко так определил возникающую в "Дон Кихоте" ситуацию:

> "Несходство само по себе имеет образец, которому оно подражает самым рабским образом: он обнаруживает себя в превращениях, осуществляемых волшебниками. Таким образом все признаки несходства, все знаки, указывающие на то, что письменные тексты говорят неправду, начинают походить на действие колдовства, которое с помощью обмана вводит различие в неоспо-

римое существование сходства. А так как эта магия предсказывается и описывается в книгах, иллюзорное различие, вводимое ею, может быть лишь заколдованным сходством, а следовательно еще одним признаком того, что знаки в книгах действительно похожи на правду" [314, с. 61].

Фуко не обращает внимания на тот факт, что сам автор книги описывается как волшебник, как маг, как трансформатор, и что эта его позиция определяется тем, что книга подвергнута переводу.

Бабель в значительной степени оказывается в положении выдуманного Сервантесом Бенинхали и одновременно анонимного переводчика-мавра, переложившего роман на "наше обиходное" кастильское наречие. Тоже "нехристь", иудей, разрешающий ситуацию языкового столпотворения, переводя с французского на русский истории Мопассана о себе самом. Его положение человека без почвы определяется в самом начале рассказа, когда он описывает Казанцева — своего рода аналога мавру-переводчику: "Счастливее нас был все же Казанцев. У него была родина — Испания".

Люди без почвы, "вышибленные из правильной жизни", конечно, отсылают не только к странной профессии переводчика, но и к главному герою сервантесовского романа. Бродячий рыцарь с помутненным сознанием несомненно является двойником переводчика. Когда рассказчик, "облачившись в чужой пиджак" (так сказать, знак переводческой профессии), отправляется к Бендерским (людям "без роду и племени, выкрестам"), он по-своему вступает на путь Дон Кихота. Не случайно дом Бендерских описывается как "фальшивый" замок. Именно родство с Дон Кихотом объясняет присутствие пародийной сцены с прачкой. В муже Бендерской также обнаруживаются родовые черты бродячего рыцаря: "вид одержимого", "глаза его блуждали, ткань действительности порвалась для него".

Сцена соития с Раисой вся строится на цепочке "волшебных" метаморфоз, начинающихся превращением Бендерской в Бога, появлением на ее руках и плечах пятен, напоминающих христовы стигматы и обозначающих процесс транссубстанциации — преображения плоти. Но кончается эта сцена неожиданным проступанием в Раисе дьявольского: " — Вы забавный, — *прорычала* Раиса". Здесь есть также пародия на сцену расколдовывания Дульсинеи, когда красавица, ранее скрытая вуалью, неожиданно заговаривает "с чисто мужской развязностью и не весьма нежным голосом" (т. 2, с. 213; ср. с развязностью перевода Раисы). Между прочим, Дон Кихот определяется в романе как "сумасшедший, но *забавный*" (т. 2, с. 22).

Конечно, это рычание Раисы прочитывается на фоне "превращения" Мопассана "в животное". Здесь снова, уже в пародийном ключе, разыгрывается та же трансформация мессии в зверя (ср. выше о параллелях между жизнеописанием Мопассана у Бабеля и "Дон Кихотом").

Нечто подобное происходит и с самим рассказчиком, мерцающим между ипостасями мессии и черта, принимающего обличье инвертированного мессии. Речь идет о постоянном переходе от божественного, стабильного, правильного к "ложному", смещающемуся, нестабильному.

5.

Любопытно, что "Дон Кихот" имел особое, личное значение для еще одного человека без почвы, еще одного иудея, колебавшегося между еврейской и христианской культурой, — Зигмунда Фрейда. В письмах он даже называл свою невесту Марту Бернейс (Martha Bernays) "принцессой", по мнению исследователей, имитируя обращение Дон Кихота к Дульсинее (Гедо-Волф [190, с. 90])[10]. Интерес Фрейда к роману Сервантеса может быть, помимо прочего, объяснен и разительным сходством безумия его героя с теми процессами конденсации, смещения, трансформации образов, которые описаны Фрейдом в "Толковании сновидений".

Однако для нас еще важнее другое. Фрейд связывал образ дьявола с раздвоением личности (Риццуто [269]). В "Исследованиях истерии", написанных совместно с Бройером, говорится: "Раздвоение сознания — это дьявол" (Фрейд и Бройер [311, с. 295]). В 1923 г. в работе "Невроз одержимости демоном в семнадцатом столетии" Фрейд определяет дьявола как "субститут отца" и указывает, что отец расщепляется в сознании на божественную и дьявольскую ипостаси. Пол Витц утверждает, что эта картина раздвоения личности отца в Боге и дьяволе отражала раздвоение личности самого Фрейда [188, с. 129-171].

Бог и дьявол, постоянно взаимодействующие в ситуации перевода, постоянно меняющиеся личинами в текстах Бабеля и Сервантеса, отражают эту промежуточную ситуацию невротического, неукорененного сознания, которую исследовал Фрейд.

Единство Бога и дьявола в тексте Бабеля столь тесно, что некоторые фрагменты буквально взывают к взаимоисключающему чтению. В эпизоде соблазнения Раисы и в цепочке финальных мета-

морфоз есть несколько странных образов. Сразу после преображения Раисы в Распятого она обращается к рассказчику:

> "— Потрудитесь сесть, мсье Полит...
> Она указала мне на косое синее кресло, сделанное в славянском стиле. Спинку его составляли сплетения, вырезанные из дерева с расписными хвостами. Я побрел туда, спотыкаясь" (с. 222).

Это странное усаживание повествователя в кресло перед любовной игрой ничем не мотивировано. Кресло в данном случае, по-видимому, имеет для Бабеля какое-то особое значение. В метафорическом плане оно может пониматься как некий трон. Существенно то, что оно "славянское" — это вновь подключает тему перевода к разыгрываемой героями ситуации из мопассановского "Признания". Но самое любопытное — эти "сплетения с расписными хвостами". О каких хвостах тут идет речь? Хвосте черта или птичьем? В кресле есть черты птичьего. К тому же, эпитет "косое" уже использовался в рассказе при описании "косо устремившегося к полету" тела раисиного мужа. "Косое" и "синее" могут считаться птичьими метафорами. Эпитет "косое" указывает и на метаморфозу рассказчика-Полита в мужа Раисы. Птичье в кресле может отсылать к божественному трону, в том числе представленному в иудаизме в виде крылатой колесницы[11].

Это кресло уже упоминалось в рассказе ранее — в очевидном демоническом контексте:

> "Тело ее качалось, как тело *змеи*, встающей под музыку к потолку. Она мотала завитой головой, бренча перстнями, и упала вдруг в кресло с древнерусской резьбой. На пудреной ее спине тлели рубцы" (с. 220).

Рубцы, в данном случае, предвосхищают пятна-стигматы на теле Раисы. Но ее уподобление змее делает весь контекст дьявольским. Кресло может, в какой-то степени, пониматься и как трон Сатаны. Таким образом, кресло как локус словесных и телесных метаморфоз сохраняет явную амбивалентность.

В конце сцены соблазнения рассказчик вскакивает с кресла, и этот рывок отмечает финальную метаморфозу, завершающуюся "рыком" Раисы:

> "Я вскочил, опрокинул стул, задел полку. Двадцать девять томов [Мопассана] обрушились на ковер, страницы их *разлетелись*, они стали боком... и белая кляча моей судьбы пошла шагом" (с. 222-223).

Вновь возникает что-то птичье в этом образе "разлетающихся"

страниц. И весь пассаж завершается мопассановской белой клячей — Росинантом, бледным конем Апокалипсиса.

Птичье в этой сцене трудно проинтерпретировать, однако можно предположить, что в данном случае оно одновременно отсылает и к дьявольскому, и к ангельскому. Фрейд, разбирая образ дьявола, с которым заключил пакт венский художник XVII века Христоф Хайтцман (Christoph Haitzmann), обращает внимание на две его ипостаси: первую — в виде благообразного торговца, вторую — в виде дракона "с орлиными когтями и крыльями летучей мыши" (Фрейд [299, с. 103]). Мишель де Серто заметил, что обе эти ипостаси не случайны, так как лишь "религия и торговля в равной мере отсылают к «пакту»" [210, с. 664], договору. Занятно, что традиционно в России литература относилась к сфере божественного, исключение составлял лишь перевод — единственный вид литературной деятельности, за который в XVIII веке платили деньги (Лотман [241, с. 128]). "Барыши" почти превращают мужа Раисы в безумца, и его тело, "косо устремившееся к полету", возможно, отсылает именно к дьявольской стороне птичьего. Не случайно вслед за этой фразой Бабель указывает на близость Бендерского Распутину, традиционно считавшемуся "чертом".

В рассказе Бабеля упоминаются два "пакта": один — это договор между повествователем и Раисой, второй — между Селестой и Политом. Договор, конечно, входит в мифологию черта. По наблюдению Ю. М. Лотмана, на Руси, в отличие от европейских стран,

> **"договор возможен только с дьявольской силой или ее языческими адекватами [...]. На Руси договор воспринимался как дело чисто человеческое в значении: «человеческое» как противоположное «божественному»" [241, с. 347].**

Однако, как и всякое явление, по своей природе предельно амбивалентное, договор затрагивает и сферу Бога как законодателя. Сервантес так описывает свой договор с мавром — переводчиком "Дон Кихота":

> **"Затем мы с мориском зашли на церковный двор, и тут я попросил его за любое вознаграждение перевести на кастильский язык, ничего не пропуская и не прибавляя от себя, все, что в этих тетрадях относится к Дон Кихоту" (т. 1, с. 71).**

Ситуация договора в данном случае выглядит противоречиво, если не кощунственно. Автор приглашает мавра, неверного, во двор христианской церкви[12], чтобы заключить с ним договор о переводе. Договор, таким образом, непосредственно включен в сферу Бога, но

заключается с существом, согласно христианской традиции принадлежащим к области демонического.

Заключение договора в такой форме напоминает клятву Бенинхали как "христианина-католика". Основной пакт, "подписываемый" с мавром в рамках христианской церкви, конечно, связан с крещением, вероотступничеством, которые одновременно приближают неверного к закону, делают его слово подлинным и в то же время окончательно компрометируют доверие к нему. Ж.-Ж. Руссо в "Исповеди" описывает бесконечную цепочку инверсий, которую предполагает такое крещение, такая оговоренная пактом трансформация. Он рассказывает, как перед принятием католичества в Турине, в приюте для новообращенных он встретил двух хорватов, которые выдавали себя за иудеев и мавров и жили тем, что беспрерывно обращались в христианство там, где можно было что-то на этом заработать. Они разговаривали на неком странном наречии. Один из них оказался гомосексуалистом и пытался соблазнить Руссо, который в результате этой агрессии выработал в себе отвращение к мужскому полу и поклонение женскому "по контрасту": "...самая безобразная дурнушка при воспоминании об этом лжеафриканце становилась в моих глазах существом, достойным обожания" (Руссо [276, с. 65], см. гл. 5). Цепочка инверсий, начатая ложным договором, такова: фальшивый мавр — крещение — половая инверсия (гомосексуализм) — инверсия урода в предмет поклонения. Речь идет, по существу, о неких процедурах "перевода" как трансформациях. Ситуация, описанная Руссо, любопытна тем, что она не только включает в себя мавра и христианскую церковь, но завершается трансформацией женщины, которую мы в равной мере обнаруживаем как у Сервантеса (Альдонса-Дульсинея), так и у Бабеля (проститутка как предмет идеализации в "Справке" и т. д.).

Эти трансформации связаны с амбивалентностью договора между Богом и дьяволом. Но эта же амбивалентность характеризует пакт, заключаемый между автором и переводчиком. В этот пакт входят два условия — быть верным ему и изменить ему с первого же слова, предать намерение во имя языка или язык во имя намерения. Вот почему договор заключается с мавром, чужим, *неверным* во дворе дома Господнего.

Глава 12

СЕМЕЙНЫЙ РОМАН

1.

Мы уже отмечали, что отношения с женщинами в рассказах Бабеля часто строятся на принципе эрзаца, суррогата (см. гл. 10). Однако этим отношения персонажей и рассказчика не исчерпываются.

В рассказах Бабеля детство занимает совершенно особое место. Конечно, эта черта не является какой-то уникальной особенностью Бабеля. Детство выступает как принципиально важная тема и у его литературных «патронов» — Толстого, Достоевского и Горького (см. гл. 5 и 7). Во многих рассказах повествователь вспоминает эпизоды из своего детства, хотя часто он придумывает их, чтобы разжалобить собеседника. В обоих случаях детство рисуется как мрачная и унизительная полоса жизни, хотя в придуманном его варианте унизительность и мрачность этого времени усиливаются рядом мелодраматических деталей. Детство как бы мерцает между двух типов повествования, один из которых заявлен как откровенно лживый. Статус второго менее ясен, в контексте бабелевской поэтики он также вряд ли может претендовать на документальность. И все же для ясности условно определим его как описание подлинного детства.

Наиболее любопытная черта «подлинного» детства в некоторых новеллах — отсутствие у рассказчика родителей. В рассказах "Пробуждение", "В подвале" и других фигурируют бабушка, дед, тетка Бобка, дядьки, однако родители не упоминаются. Их судьба неясна, можно предположить, что рассказчик — сирота, хотя точные указания на это отсутствуют. Этой символической пустоте в «подлинном» детстве соответствует негативная мать в вымыслах. В "Справке" отец, правда, предстает как «позитивный» чертежник, зато мать — центральная в данном случае фигура — описывается как «картежница и лакомка», родственники матери якобы сводят героя со стариком, который превращает его в своего эфеба.

Причины, по которым «негативная мать» появляется в фиктивном детстве и не играет существенной роли в «подлинном»[1], вероятно, разнообразны. Но сама фигура умолчания более чем красноречива. Герой как будто не решается сказать о своей матери то, что возможно в рамках вымысла.

Понять бабелевский, по выражению Фрейда, "семейный ро-

ман" может помочь эссе Карла Абрахама "История мошенника в свете психоаналитических данных". Абрахам описывает своего пациента N, которого он характеризует как "парня с интеллектом выше среднего и со значительным художественным даром" [156, с. 94]. Его болезнь заключалась в "полном отсутствии нравственного чувства". N мошеннически добывал деньги, выдавал себя за другого и т. д. Иными словами, он существовал за счет лжи, в силу артистизма своей натуры, достигавшей своего рода художественности. Нетрудно заметить сходство в поведении N и героя "Справки". Абрахам связывает поведение героя с его инфантильным опытом — отсутствием родительской и, прежде всего, материнской любви:

> "Ребенок переживает первый эмоциональный опыт со своим ближайшим окружением, так он учится любить. В описанных обстоятельствах ребенок не может найти подходящего объекта любви. Первая же его попытка направить либидо на окружающих его лиц должна неизбежно провалиться. Отныне ребенок растет, нарциссически обратив либидо на самого себя..." (с. 97).

В итоге ребенок отметает тех, кто пренебрег им в ближайшем окружении, и начинает по-своему соблазнять иных окружающих, как бы приглашая их занять место отца, матери, сестры и брата. Эта спровоцированная любовь отныне призвана удовлетворить его ненасытный нарциссизм.

Абрахам характеризует такую ситуацию как результат неспособности получить в детстве удовлетворение от эдипова комплекса, который, если бы он развивался нормально, должен был бы постепенно исчезнуть, сублимироваться и уступить место взрослой фиксации эротического объекта (Фрейд [300]).

Ситуация, описанная Абрахамом, интересна в той мере, в какой она позволяет понять (хотя сам автор на этом и не останавливается) механизм фиксации на детской стадии, проистекающей именно из-за задержки Эдипова комплекса. N, как и рассказчик "Справки", стремится сконцентрировать на себе любовь окружающих, удовлетворяющую его нарциссические комплексы. Для этого он задерживается на инфантильной стадии, так как именно для нарциссической конституции ребенка характерно это вызывание на себя всеобщей любви, не получающей взамен ответного чувства, направленного вовне.

Фрейд в своем эссе о нарциссизме высказывает следующее важное для нас наблюдение:

> "...очарование ребенка в значительной мере заключено в его нарциссизме, его самодостаточности и недостижимости, точно так же, как и очарование некоторых животных, таких как кошки или большие хищные звери, как будто

не замечающих нас. Действительно, в литературе даже большие преступники вызывают наш интерес нарциссической самодостаточностью..." [301, с. 70].

Это сближение ребенка с преступником показательно. Преступник своей "особостью", своей "трансгрессивностью" привлекает к себе внимание, ставит себя в центр всеобщего любопытства. Детские "проступки" часто также имеют значение своего рода нарциссических приманок внимания.

Мишель Фуко заметил, что с окончанием «классической эпохи» (l'âge classique) и наступлением «современности» (modernité) меняется привилегированное тело описания. Если раньше внимание летописца было сосредоточено на теле власти: монархе, политике, полководце, воплощавших социальный нарциссизм, то постепенно объектом описания становится некое иное тело, традиционно пребывавшее в тени:

"...ребенок, больной, сумасшедший, приговоренный все больше и больше, начиная с XVIII века, становятся в соответствии с дисциплинарными механизмами объектами индивидуальных описаний и биографических рассказов" [315, с. 193].

Ребенок появляется как персонаж культуры только с уходом в прошлое «классической эпохи» (т. е. начиная с XVII века). Одновременно он подвергается мифологической трансформации, переходя из «культуры вседозволенности» в «культуру невинности» (см. Ариес [160, с. 100-127]). Отныне и на долгое время ребенок — воплощение прозрачности, невинности. И лишь постепенно его врожденный нарциссизм окрашивается в тона тайного порока, несоответствия между обликом и сущностью. Драма несоответствия разыгрывается вокруг «тайного» порока — мастурбации.

Фуко, однако, отмечает постепенно нарастающее в режиме дисциплинарного общества, т. е. общества тотальной просматриваемости, сближение между ребенком и преступником. Эта затуманенная пороками прозрачность трансформирует сам характер детского нарциссизма. Отныне ребенок интересен прежде всего ложной прозрачностью, пороком, скрытым за видимостью невинности.

В "Справке" мы имеем схему, во многом объясняемую сказанным. Рассказ повествователя комбинирует несколько элементов нарциссической аттракции: инфантильность, преступность, аморальность. Притом эти элементы смешаны между собой так, чтобы поставить себя в центр внимания и спровоцировать любовь к себе. Рассказчик буквально реализует свой нарциссический проект через удержание себя в состоянии инфантильности (предполагаемая пас-

сивная гомосексуальность). Такой способ идентификации с ребенком как способ привлечения к себе любви может быть обнаружен даже в самых далеких от "семейного романа" новеллах, таких, например, как "У батьки нашего Махно", где изнасилование женщины передано через реакцию подростка.

Эта неизжитость эдипова комплекса объясняет и постоянный поиск суррогатов родственников — братьев, сестер, матери, отца — как «персонажей», способных разыграть для автора эдипову ситуацию.

Теперь становится понятным и своеобразное распределение ролей в детстве «подлинном» и «фиктивном». Фиктивное детство выступает своего рода детонатором любви, обращенной на героя. Герой предъявляет свою семейную ситуацию как негативную, предлагая женщине (в данном случае проститутке) пожалеть его и тем самым занять место матери, отсутствующей в «подлинном» детстве. Детство (несчастное, преступное, непреходящее) оказывается поэтому важнейшим топосом во всей нарциссической стратегии любви, развиваемой Бабелем.

Нарциссическая стратегия связана с вуаеризмом, но она играет и своеобразную роль в конституировании самого нарциссического эго. Взгляд, обращенный на ребенка, взгляд Другого, позволяет ребенку впервые увидеть себя со стороны и сформировать под воздействием этого взгляда свою собственную идентичность. В своей книге о Жане Жене Сартр описывает, каким образом Жене формировался как вор и гомосексуалист. Десятилетним мальчиком Жене был застигнут в момент, когда он полубессознательно открывал на кухне ящик буфета. Он пойман в момент преступления. Взгляд со стороны и голос — "Ты вор!" "Под этим взглядом ребенок становится самим собой. Тот, кто только что был никем, мгновенно становится Жаном Жене" (Сартр [278, с. 26]) — вором. Миф о детской невинности растворяется под взглядом Другого, под тем самым взглядом, который и формирует эго ребенка.

Отсутствие матери играет в этой трансформации фундаментальную роль:

> "Ребенок без матери, следствие без причины, жертва обстоятельств мятежно и гордо осуществляет проект самообусловливания (of being self-caused). В момент определенного проступка взгляд застиг его и превратил в извращенную натуру. Жене хочет вырвать у этого взгляда его конституирующую силу" [278, с. 82].

Иными словами, негативная трансформация ребенка, формирование его преступного эго осуществляются потому, что на

него не обращен любящий взгляд матери. Взгляд Другого, отчужденный, враждебный, и заставляет ребенка замкнуться в нарциссическом панцире самоутверждения через выдумываемый им взгляд со стороны, через внешнего наблюдателя, которым ребенок стремится манипулировать, т. е., по выражению Сартра, отнять у чужого конституирующую силу его взгляда. Речь идет все о той же стратегии самообусловливания, характерной в полной мере как для Жене, так и для рассказчика Бабеля.

2.

Теперь нам предстоит взглянуть на эту нарциссическую стратегию с точки зрения выбора объекта. Мы имеем в виду замену матери проституткой (некоторые причины такой замены уже обсуждались нами в гл. 10). Проститутка (несмотря на то, что в фантазиях она часто ассоциируется с матерью) в каком-то смысле совершенно неподходящий объект на эту роль.

Соитие с проституткой кончается вручением ей денег. Жест этот, многократно обсуждавшийся с моралистической точки зрения, имеет важное символическое значение. Происходит обмен, в котором акт любви приравнивается самому безличному и всеобщему эквиваленту — деньгам. Георг Зиммель, исследовавший символические процедуры проституции, так определяет смысл этого жеста:

> "...наиболее личное, чем обладает женщина, область ее наибольшей сдержанности рассматриваются как эквивалент наиболее безличной из всех ценностей" [215, с. 122].

Акту гетеросексуальной любви свойственна существенная асимметрия. Зиммель утверждает, что асимметрия эта выражается в непропорциональности той части себя, которую каждый из участников "инвестирует" в этот акт. Женщина традиционно отдает себя всю, в то время как мужчина — лишь малую часть своего "я" (это явление, возможно, связано с большей исторической дифференциацией социальных функций у мужчины, который раньше, чем женщина, перестает выступать в качестве нечленимого целого, *полностью* инвестируемого в некий акт). Вручение женщине денег по-своему инвертирует отношения между мужчиной и женщиной. Приравнивая женское участие абстрактному эквиваленту, оно символически превращает женщину в мужчину, делая ее роль в любви такой же безличной, как участие мужчины.

Отсюда особый травматизм получения денег, переживаемый проститутками, ощущение этой компенсации как унизительной и стремление многих проституток противопоставить этой ситуации лесбиянство, в котором с обеих сторон достигается та степень самоотдачи, которая недостижима с клиентом-мужчиной.

В "Справке" нарциссическая диспозиция героя получает удовлетворение также через ряд символических актов. Первый и самый главный из них — отказ Веры от денег. Этот отказ по существу фиксирует отношения героя и Веры как отношения любви, как отношения, преодолевающие "всеобщую эквивалентность". С другой стороны, этот отказ сопровождается символическим превращением героя в лесбиянку ("сестричку"). Иначе говоря, воссоздается та ситуация максимальной самоотдачи партнеров, которая в отношениях, определяемых проституцией, обычно принимает форму гомосексуальной любви. Именно символическая полнота обладания и есть основная цель нарциссической личности. Речь идет о своеобразной хитрости инфантильного «нарцисса»: преобразовать отсутствие любви в ситуацию тотальной самоотдачи и обладания.

Хитрость эта на уровне стратегии символического обмена увенчивается полным успехом. Герой, которому проститутка возвращает деньги, как бы сам оплачивается ею. Этот жест Веры существенен потому, что полностью дискредитирует индивидуальность эротической инвестиции рассказчика: его любовь по существу обменивается на деньги. В итоге нарциссическая ситуация восстанавливается с необыкновенной полнотой: герой не дает ничего, но получает все. Он полностью манипулирует тем взглядом со стороны, который сам же к себе привлекает. Он формирует свое эго через послушный ему взгляд другого. Одновременно это тотальное обладание еще в большей степени делает его самодостаточным, инфантильным, гомосексуальным телом, через хитроумные манипуляции с деньгами восстанавливающим ситуацию «семейного романа» ("сестричка").

Понятно, что вся эта стратегия любви и ролевых инверсий связана и с писательским ремеслом. Оплата писательского труда всегда осознавалась литераторами как унизительная, хотя и неизбежная процедура. Это ощущение унизительности также, конечно, связано с дисбалансом между безличностью платежного средства и предельно личной и полной инвестицией со стороны художника. В чем-то оплата писательского труда переживается так же, как и оплата любовных услуг проститутки.

Ситуация, однако, осложнена и иными моментами. Ханна

Арендт так объясняла недоверие, с которым относились в древней Греции к любому типу художников:

> "Основное недоверие к производству во всех его формах заключается в том, что оно утилитарно по самой своей природе. [...] Производители не могут не смотреть на любую вещь как на средство достижения своих целей и судят о ней лишь с точки зрения ее специфической утилитарности" [159, с. 276].

Глубина и полнота личной инвестиции художника в свое творение существенны еще и потому, что они создают как бы неустранимую асимметрию между формой оплаты и полнотой самоотдачи художника. Любая оплата в рамках таких соображений оказывается недостаточной, любой меркантилизм — неадекватным. И все же тень меркантилизма, начиная с XIX века, все более неотвратимо ложится на творения художников.

Прежде всего она отчасти компрометирует аутентичность ценностей, лежащих в основе произведения. Художественный текст перестает быть некой самодостаточной ценностью, он превращается лишь в средство. Кант утверждал, что природа прекрасна именно потому, что ее творения, несмотря на их целесообразность, не служат никакой цели. Но и суждение о прекрасном тоже должно быть лишено всякого интереса:

> "Каждый должен согласиться, что то суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, очень пристрастно и не есть чистое суждение вкуса. Поэтому для того чтобы быть судьей в вопросах вкуса, нельзя ни в малейшей степени быть заинтересованным в существовании вещи, в этом отношении надо быть совершенно безразличным" (Кант [220, с. 205]).

В этом смысле эстетическое аналогично любви, также исчезающей при малейшем подозрении в меркантильном интересе.

Между тем эпоха рыночной культуры, начавшаяся в Европе на рубеже Нового времени и окончательно победившая в XIX столетии, превращала всю культуру в культуру «неистинную». Социологи литературы (Д. Лукач, Л. Гольдман) заметили, что деградация ценностей отразилась в романе как в художественной форме, главным образом связанной с поиском аутентичности в неаутентичном мире. Люсьен Гольдман так сформулировал этот взгляд на роман:

> "История деградированного поиска аутентичных ценностей в неаутентичном мире, роман с неизбежностью является одновременно и биографией, и социальной хроникой..." [193, с. 30].

"Справка", хотя и не является романом, несет на себе сильный отпечаток этой проблематики. Речь идет о первой попытке создать прекрасное в мире продажности и неаутентичности. Закономерно,

что и художественное творчество несет на себе печать деградированности и меркантильности того мира, который оно отражает.

Бабель даже подчеркивает продажность своего труда. И вместе с тем он достаточно хитро, с цинизмом подлинной иронии, решает возникающую дилемму. Деньги действительно пущены им в ход, но только в качестве некоего знака, парадоксально маркирующего аутентичность.

В "Справке" писательский труд (вымысел героя) оплачивается сполна тотальной самоотдачей «читательницы». Вера возвращает рассказчику деньги, как бы снимая меркантильность возникающих отношений. Вместе с тем этот жест, придающий вымыслу рассказчика ценность выше меновой, одновременно является и жестом оплаты. Деньги отрицаются и утверждаются одним и тем же движением руки. Эта двойная процедура чрезвычайно любопытна в психологическом плане. Она воспроизводится у Бабеля не единожды, прежде всего, в двойном статусе текстов. С одной стороны, его рассказы выступают как исповеди, как предельно личные тексты. С другой стороны, эти тексты маскируются под безличные документы (справки, векселя и т. д.). Иногда исповедь включается, как в "Справке", в безличное обрамление.

Здесь по существу разыгрывается фундаментальная дилемма всякого искусства. Художник представляет свои тексты, интимно связанные с его биографией и внутренним миром, как нечто отчужденное от него и сделанное для других. Только взгляд Другого и конституирует эти тексты в качестве художественных. Так же как взгляд со стороны сделал Жене вором, взгляд читателя или зрителя делает (или не делает) текст художественным.

Такая двойственность статуса существенна. Текст, обмениваемый на гонорар, на деньги как безличный эквивалент, представлен в виде сходного по своему статусу объекта (когда-то Илья Ильф иронически определил творчество как обмен документов: предъявил творческий документ, получил взамен финансовый документ). Происходит как бы обмен денег на справку. Любопытно то, что характер справки рассказу придает «рамка» — своего рода внешний панцирь, помещающий исповедальное внутрь иронического окружения. Ирония как форма самоустранения автора в данном случае существенна потому, что символически разыгрывает непричастность самого автора миру неаутентичности. Второй способ авторской самозащиты — придание вымысла самому исповедальному ядру. Отсюда и возникает система двойной защиты, принимающая оксюморонную форму лжи, запакованной в панцирь докумен-

та. То, что автор обменивает на деньги, дважды отчуждено от его личности формой документа и декларативностью лжи.

Вместе с тем автор естественно стремится к полной самоотдаче читателя, отчасти блокируемой этими ироническими «защитными процедурами». Предлагая свой рассказ как фальшивый ("бронзовый") вексель, автор получает взамен безусловную веру проститутки. Именно для провоцирования такой реакции и используются в "Справке" два типа оплаты, два типа эквивалентов. Один — это деньги, другой — это рассказ (вымысел). Отказываясь от одного — денег, проститутка отдается сполна. Но ей уже заплачено иным средством платежа, исповедью (как чем-то сугубо личным).

Таким образом автор, сопрягая свои тексты со всей системой эквивалентов и любви, защищает свое "я". Он постоянно обесценивает степень своей личной инвестиции в любовь (например, заменяя половой акт дистанцированностью вуаеризма, сексуальными «посредниками»), в творчество. В этом смысле показательно использование самого жанра фальшивой исповеди. Макс Вебер заметил, что церковная исповедь восходит к двум источникам — римскому праву и тевтонской концепции фискального отпущения грехов (Wergeld) [185, с. 189]. Исповедь по существу обменивается в церковной институции на благодать, точно так же как в старонемецком праве можно было за деньги откупиться от преступления. «Меновая стоимость» исповеди делает изначально фальшивым документ, претендующий на максимальную искренность.

Исповедь всегда связана с наличием тайны и с претензиями на ее разоблачение, на обнаружение скрытой истины. Само по себе наличие тайны, спрятанной за дискурсом, отчасти обесценивает все очевидное и проговариваемое как фальшивое, пустое, несостоятельное, неаутентичное. Тайна в исповеди делает любой текст, основанный на прозрачности, неистинным.

В "Преступлении и наказании", когда Пульхерия Александровна, мать Раскольникова, приезжает к нему вскоре после убийства, Родион бросает ей как бы невзначай: "...успеем еще наговориться!" И за этой мало что значащей фразой следует точный анализ Достоевского:

> "Сказав это, он вдруг смутился и побледнел: опять одно недавнее ужасное ощущение мертвым холодом прошло по душе его; опять ему вдруг стало совершенно ясно и понятно, что он сказал ужасную ложь, что не только никогда теперь не придется ему успеть наговориться, но уже ни об чем больше никогда и ни с кем нельзя ему теперь *говорить*" [41, т. 6, с. 176].

Тайна, непосредственная причина исповеди, делает исповедь не-

возможной. Теодор Райк, анализируя это место из "Преступления и наказания", обратил внимание на то, что речь преступника вся направлена на исповедь, и эта нацеленность на невозможное и делает любой текст, непосредственно не соотнесенный с тайной, пустым и фальшивым [266, с. 312]. Фальшь вписана в исповедь еще и потому, что всякая исповедь по существу одновременно нацелена на саморазоблачение и сокрытие.

Исповедь в таком контексте выглядит ложным меновым документом, фальшивым векселем, о котором упоминается в "Справке". Этот «бронзовый вексель» парадоксален еще и потому, что он вводит в ситуацию обмена и подмен то, что по существу не может быть обменено. Впрочем, можно сформулировать эту ситуацию и иначе — исповедь может быть включена в цепь обменов и трансформаций только в той мере, в какой она ложна, неистинна. Неистинность же и составляет существо исповеди, единственный внешний повод существования которой — правдивость.

Еще раз процитирую "Преступление и наказание", на сей раз рассуждения Разумихина о лжи:

> "Я люблю, когда врут! Вранье есть единственная человеческая привилегия перед всеми организмами. Соврешь — до правды дойдешь! Потому я и человек, что вру. Ни до одной правды не добирались, не соврав наперед раз четырнадцать, а может, и сто четырнадцать, а это почетно в своем роде; ну а мы и соврать-то своим умом не умеем! Ты мне ври, да ври по-своему, и я тебя тогда поцелую. Соврать по-своему — ведь это лучше, чем правда по одному по-чужому; в первом случае ты человек, а во втором ты только что птица!" [41, т. 6, с. 155].

Истинность дается только во лжи, только сквозь неаутентичность. Исповедь как раз и находится между подавленной аутентичностью и ролевым выбором символических обменов. Но в результате она ориентирована на окончательное торжество нарциссической самодостаточности исповедующегося. Все здесь служит одному — притяжению к себе любви, внимания, не требующих взамен самоотдачи (или хотя бы символически снижающих степень самоотдачи).

Самым парадоксальным в этом типично писательском поведении является то, что нарциссическая стратегия требует от литератора постоянного унижения собственного эго (признания во лжи, гомосексуальности, смене пола, инфантильности, вуаеризме и т. д.). Писатель конструирует свое "я" через сплошную негативность, он любуется им, протаскивая его через грязь.

Розанов сформулировал этот парадокс следующим образом:

> "И отчего, совершив преступление и, следовательно, вдруг упав среди окру-

жающих людей на всю его высоту, преступник *в каком-то одном отношении,* **напротив, поднимается над ними всеми?" [271, с. 88].**

По мнению Розанова, это связано с тем, что преступник через свое трансгрессивное действие соприкасается с "мирами иными". Доказательством этого служит то, что мы, читатели, не имеющие уголовного опыта, в состоянии оценить уникальную правдивость некоторых описаний Достоевского, связанных, например, с убийством. По мнению Розанова, такая способность судить связана с неким "предварительным знанием", имеющимся у каждого в душе. Это предварительное знание — та темная область подсознания, в которой и заключена подавленная правда о нас самих. Именно поэтому преступление или его описание, будучи фактически ложью, соприкасаются с истинностью, аутентичностью больше, чем правда "по-чужому", используя выражение Достоевского.

Вот почему аутентичное писательское "я" должно строиться на основе ложного признания в трансгрессии.

Глава 13

ДЕНЬГИ И ЧУДО ПРЕОБРАЖЕНИЯ

1.

Всмотримся внимательней в то, как Бабель разворачивает столь существенную для его рассказов тему денег. Сначала несколько соображений о вероятном смысле денежной темы для Бабеля. Тема эта может быть прочитана в контексте бабелевского еврейства. Евреи традиционно связывались с ростовщичеством и финансовым капиталом. Еврей издавна представал в антисемитском сознании как некий Шейлок. Связь евреев с деньгами — это не просто антисемитский вымысел — между маргинальным социальным статусом и деньгами существует нерасторжимая связь. По мнению Ханны Арендт, финансовая роль евреев в обществе старого режима вынуждала государство всячески препятствовать их ассимиляции [158, с. 13]. Георг Зиммель убедительно показал, что деньги позволяют маргиналу занимать то социальное положение, которое представители коренного населения занимают в силу происхождения, личных связей, привилегий и т. д.

Эта компенсирующая способность денег связана с их свойством преодолевать ограниченность локального контекста и межличностных отношений. Будучи средством обмена между различными культурами и географическими регионами, деньги преодолевают

границы национального, религиозного, местнического. По мнению Зиммеля, именно это и делает чужака наиболее пригодной фигурой для оперирования деньгами [216, с. 221-227]. Неслучайно, конечно, Платон в "Законах" запрещает владение серебром и золотом гражданам государства и передает финансовую функцию чужакам.

Бабелевское литературное тщеславие в значительной степени окрашено его инородчеством. Его маниакальное стремление достигнуть языкового совершенства, так сказать, побороть в *русской* литературе Толстого и Достоевского — не просто гордыня литератора, оно окрашено чертами маргинального сознания. Бабель хочет не только "побороть" классиков, но одержать победу в границах маргинального для русской литературы жанра — новеллы. Он словно намерен перечеркнуть классические топосы русской словесности — Петербург и Москву, эти ночные города, лишенные солнца. Новая литература должна прийти с окраин, должна быть принесена "чужими". Ю. М. Лотман заметил, что спаситель в русской культурной традиции должен прийти извне, он мог

> **"...появиться лишь одним из двух способов: он мог явиться со стороны, извне русской жизни, как Спаситель из пустыни. Вариантом является образ русского человека, который («нет пророка в своем отечестве») отправляется за границу и возвращается оттуда с высокой миссией Спасителя" [241, с. 101].**

Именно чужой описывается в терминах солярности[1] (солнце, как и вуаер, символизируют собой дистанцированность, чужесть). При этом "чужесть", заданная самим происхождением героя, символически усиливается его паломничеством (в случае Бабеля — на Запад).

То, что новая словесность будет связана с чужим, в какой-то степени объясняет и навязчивое присутствие в сознании Бабеля Мопассана — его французского alter ego — чужого, иностранного писателя (отчасти эта тема маргинальности мотивирует и существенную для Бабеля тематику перевода; см. гл. 3). Франция предстает в таком контексте мифической страной чужести, куда писатель осуществляет паломничество и на которую он проецирует мифологию новых истоков (в качестве прямого двойника Одессы выступает Марсель). Очерк Бабеля "Путешествие во Францию"[2] начинается с признания о мифологическом значении Парижа: "С детства слышал я о великом городе. Французы называют его «город-светоч» (ville-lumière), на Западе он — признанная столица мира..." [10, т. 2, с. 387]. Париж выступает в данном случае как некий новый

Иерусалим, окрашенный в солярные тона: "Над раскаленными камнями города висело желтое солнце" (т. 2, с. 387).

Париж — город культуры par excellence, этим он противопоставляется Москве:

> "В Париже есть книжные издательства, насчитывающие столетия существования, и часто в книжной лавке сидит праправнук по прямой линии того человека, который основал эту лавку лет триста назад, то есть в то время, когда у нас на окраины Москвы заходили волки и медведи" (т. 2, с. 388-389).

Но эта длинная культурная генеалогия, утверждающая идею некой культурной врожденности, аристократичности, не мешает Парижу быть городом по преимуществу и почти исключительно чужаков.

Париж таким образом предстает не только как Иерусалим (город обетованный), но и как некий новый Вавилон:

> "В нем живут люди всех наций, и уклад жизни всех наций — мир в миниатюре. Он обладает разнообразием, невозможным в другом месте. Нет языка, которого вы не услышали бы в Париже, нет человеческого чувства, которое не было бы выражено на одном из бесчисленных и *чужих* языков. Нет вина, которое нельзя было там выпить"[3] (т. 2, с. 388, выделено нами).

Итак, это город непрерывающейся культурной преемственности, парадоксальным образом воспроизводящий ситуацию вавилонского столпотворения, говорящий на "чужих" языках.

Но есть у Парижа и еще одна черта — это город денег. Бабель даже помещает в своем очерке главку "Власть денег". Главка эта нарочито выдержана в лубочно-пропагандистском ключе (очерк был напечатан в 1937 г. в журнале "Пионер"), и все же чрезвычайно любопытна. Деньги однозначно ассоциируются у Бабеля с властью, славой и ложью. Деньги заменяются фальшивыми акциями, они функционируют исключительно в сфере тотальной мнимости:

> "Везде ложь, покупаемая и продаваемая. В театре так же, как и везде. Есть у меня деньги, — значит, могу я приехать в Париж, объявить, что приехал знаменитый певец, позвать к себе журналистов. Они напишут пятьдесят статей о том, какой у меня голос, как я пою, что в Москве меня на руках носили, и публика, конечно, придет. Несомненно здесь одно: чем хуже у меня голос, тем больше денег должен я заплатить за рекламу" (т. 2, с. 395).

Этот фрагмент приобретает особое значение на фоне неудавшихся попыток Бабеля закрепиться в Париже и хоть как-то наладить свое финансовое положение во Франции. Существенней иное — этот фрагмент явно отмечен сознанием чужака-маргинала, который находит в рамках тотального многоязычия (все говорят на "чужих" языках) только один всеобщий

эквивалент — деньги. Деньги делают несущественной твою собственную биографию (носили тебя на руках в Москве или нет), они отменяют значимость твоего происхождения. В пределах Вавилона чужак находит всеобщий эквивалент, средство универсального перевода — деньги, ни к чему не привязанные и имеющие универсальное хождение[4].

В "Справке" Бабель по-своему обыгрывает ситуацию эквивалентности лжи и денег, которая оказывается принципиальной для литературного "обмена" и положения в нем маргинала. Этот же рассказ описывает и ситуацию проникновения инородца в "русское" тело, туда, куда доступ ему при нормальных обстоятельствах был закрыт. Проститутка символизирует собой денежный канал проникновения инородцев к истокам закрытого для них рода, какой-то призрак невозможной оседлости. В рассказе "Элья Исаакович и Маргарита Прокофьевна" еврейский коммерсант Гершкович "покупает" возможность задержаться в Орле, оплачивая проститутку: "Ему было объявлено, что если он не выедет из Орла с первым поездом, то будет отправлен по этапу" [10, т. 1, с. 43]. Проститутка оказывается краткосрочным персонифицированным суррогатом оседлости, ассимиляции. Деньги в данном случае выступают лишь как изначальный способ контакта (обмена, покупки), после которого начинается рассказ Гершковича. Рассказ, как и в "Справке", — второй способ осуществить обмен. Слово приходит на смену деньгам и фактически подменяет их. Овладение, лишь начатое деньгами, завершается рассказом: "Маргарита слушала, положив голову на стол, и лицо у нее было внимательное, тихое, задумчивое" (т. 1, с. 46). Изготовление "коммерческих писем" Гершковичем изображается почти как писательский труд: "Писал Гершкович неторопливо, внимательно, поднимая брови, по временам задумываясь..." (т. 1, с. 46). И хотя рассказ кончается отъездом героя, он отмечен той же, что и в "Справке", ситуацией возвратного дара проститутки. Маргарита Прокофьевна приносит Гершковичу пирожки. Этот возвратный дар означает установление обмена, коммуникации (см. гл. 3).

Правда, коммуникация эта отмечена изрядной долей мнимости. Дело в том, что проститутка еще и потому оказывается "партнером" еврея в процессе символического обмена, что она сама представляет маргинализированный тип, функционирующий, как и бизнесмен-чужак, в категориях безличного обмена. Проститутка как раз воплощает в себе возможность превращения человека в некую меновую стоимость, его отчуждение от тех межличностных от-

ношений, которые и определяют смысл клана, «рода» в самом широком понимании этого слова. Бабель пародийно выражает эту мысль, "измеряя" Маргариту Прокофьевну в безличных категориях веса и обращаясь с ней не как с человеком, а как с гирей:

> **"Окончив писать, он посадил Маргариту на копировальную книгу.**
> **— Вы, нивроко, дама с весом. Посидите, Маргарита Прокофьевна, проше пана" (т. 1, с. 46).**

Чужаку оказывается доступной лишь выброшенная из рода на рынок обезличенная женщина. Обезличенность эта в значительной мере и ответственна за ее превращение в субститут, эрзац (см. гл. 10), и в конечном счете в амбивалентный объект влечения-отталкивания. Писательский труд (жизнь в чужом языке и в чужой жизни) также может пониматься как разрыв с родом во имя манипулирования символами и существования на рынке знаков (о теме чужака см. гл. 6).

2.

Мир чужих — это всегда мир ролевой неопределенности. Большие города давали евреям шанс избавиться от стигмата своего происхождения в анонимности всеобщей чужести. Мегаполисы, по наблюдению американского социолога Ричарда Сеннета, с конца XVIII века становятся местом особой семиотической игры, когда одни незнакомцы проявляют свою идентичность с помощью сложного набора знаков, а другие незнакомцы стараются их правильно прочитать или разоблачить их фальшь. Город становится своего рода театром, где приехавшие из "ниоткуда" чужаки разыгрывают свои социальные роли [281, с. 28-88]. Театрализация социального пространства облегчает смену личин, их мгновенное переворачивание. Эта возможность представляется бывшим париям наконец представившимся случаем добиться успеха.

В такой системе нестабильных, ролевых, театрализованных ценностей тот, кто вчера выступал в качестве люмпена, сегодня мог быть богачом, тот, кто вчера был грешником, мог играть роль святого. Хотя в сущности разница между святым и грешником — не более чем разница между актерами, исполняющими постоянно меняющиеся роли.

Бабель проецирует эту ситуацию ролевой нестабильности на религиозные роли, исторически наделенные повышенной амбивалентностью. Особенно очевидна эта игра со сменами знаков в рассказе из цикла "Конармия" "Пан Аполек". Рассказ этот привлек

внимание исследователей прежде всего амбивалентным соединением аполлонического и дионисийского начал (что выражено в самом имени главного героя) и своеобразным русским ницшеанством (см. Фейлен [292, с. 160-199]; Манн [243, с. 88-97]; Фрейдин [313]). Аполек — странствующий художник, который в картины на евангельские темы кощунственно вписывал портреты деревенских жителей, своих знакомцев. Аполек изображает на стенах храма апостола Павла в виде "хромого выкреста" Янека, а Марию Магдалину в виде еврейской шлюшки, "девушки" Эльки. По существу он преображает иконопись в некий амбивалентный святочный маскарад (ср. с травестийной святочной живописью кузнеца Вакулы в "Ночи перед Рождеством" Гоголя: расписывая церковь в Т..., кузнец изобразил евангелиста Луку и святого Петра, изгоняющего из ада злого духа). И это проступание "убогих мира сего" в чертах святых переживается повествователем как откровение.

Бабель буквально декларирует свое желание следовать примеру пана Аполека как своего рода писательский обет. Рассказ начинается следующим образом:

"Прелестная и мудрая жизнь пана Аполека ударила мне в голову, как старое вино. В Новоград-Волынске, в наспех смятом городе, среди скрюченных развалин, судьба бросила мне под ноги укрытое от мира евангелие. Окруженный простодушным сиянием нимбов, я дал тогда обет следовать примеру пана Аполека. И сладость мечтательной злобы, горькое презрение к псам и свиньям человечества, огонь молчаливого и упоительного мщения — я принес их в жертву новому обету" (т. 2, с. 18).

Речь идет о сознательной установке на игру с ролями, на систематическое переворачивание относительно устойчивых социальных знаков.

Опрокидывание этой игры чужаков на священные тексты неслучайно. Речь идет о неком принципе, который мы бы обозначили как "евангельский". Принцип этот может быть сформулирован следующим образом: видимость обманчива, никто не является в полной мере самим собой, а потому возможна постоянная ролевая инверсия. Мы называем этот принцип евангельским, ибо все Евангелие строится на игре обманчивых личин: Иисуса — Царя небесного принимают за вора и преступника. По существу весь евангельский сюжет — это история о том, как мессия просит верить ему, доказывает, что он сын божий, творит чудеса, но все равно наталкивается на стену неверия. Евангелие — как литературный текст — есть история того, как человека (бога) окружающие принимают за

“вора”, распинают с вором, вопреки очевидности не принимая его за того, кем он является.

Ролевой принцип Евангелия в упрощенной форме таков: если ты видишь богатого и сильного мира сего, знай — это лишь раб, прах. Если же ты видишь нищего, больного, проститутку, — ищи среди них святого, мессиию, царя. Евангелие поэтому — текст с негативно зашифрованными ролевыми признаками.

В конце рассказа пан Аполек сам превращается в апокрифического евангелиста, рассказывая писателю историю о браке Христа с девицей Деборой, которая с первую брачную ночь “изрыгнула все съеденное ею за свадебной трапезой” (т. 2, с. 24). Иисус же, “полный сострадания, соединился с Деборой, лежавшей в блевотине” (т. 2, с. 24). Принцип аполекского евангелизма относительно прост: Христу приписывается все низкое, все негативное, все отвратительное — невеста, лежащая в блевотине, оказывается единственно возможной христовой невестой.

Соединение Христа с Деборой имеет еще одно дополнительное значение. Дебора являет собой концентрированное до предела воплощение “нечистого” — это женщина, покрытая блевотиной. Она представляется прямой противоположностью Христу, воплощающему “чистое” — логос, слово, жертвенность. Блевотина, как иные телесные выделения, участвует в процессе отделения чистого от нечистого. По выражению Юлии Кристевой, “это та цена, которую должно платить тело, чтобы стать чистым и очищенным” [228, с. 108]. Божественное возникает как раз за счет отделения логоса от нечистот. Когда Бог устами пророка Малахии проклинает священников, извративших его заповеди, он использует именно нечистоты как знак разделения: “Вот, Я отниму у вас плечо, и помет раскидаю на лица ваши, помет праздничных жертв ваших, и выбросят вас вместе с ним” (Мал., 2, 3).

Жак Деррида заметил, что блевотина и вызываемое ею отвращение никогда не относятся к сфере “высших” чувств — слуха и зрения, т. е. к той сфере, в которой божественное манифестирует себя в виде логоса или иконы. Они всегда относятся к сфере “низших” чувств — вкуса и обоняния, т. е. к сфере тех чувств, из которых исключена свобода (человек обладает свободой не видеть и не слышать в большей мере, чем свободой не обонять или не ощущать вкуса; Деррида [205, с. 23-25]).

Явление языка как воплощения “чистоты” значительно усложняется в случае писателей-инородцев. Например, для Кафки, — еврея, жившего в Праге и писавшего по-немецки, — борьба с немец-

ким языком прежде всего принимает формы борьбы с его "загрязнением", порчей, часто соотносимыми с культурой еврейской диаспоры. Фредерик Карл связал странные ритуалы, созданные Кафкой вокруг еды — вегетарианство, голодание и прочее — именно с символическим очищением тела, как бы распространяющимся на чистоту языка [221, с. 83-85].

Соединение Христа и Деборы, таким образом, действительно отмечает единение и переворачивание полюсов, которое не просто входит в состав бабелевской религиозной мифологии, но отмечает соединение слова с чем-то фундаментально нечистым, соединение логоса с чужим, неассимилируемым, инородным ему. При этом слово возникает из первоначального отделения от этого нечистого. Речь идет не просто о переворачивании, но и о "воссоединении".

Вся система отношений асексуального писателя и проститутки строится у Бабеля по той же схеме. Вальтер Беньямин заметил, что в литературной мифологии писатель олицетворяет чистую жизнь духа, а проститутка чистую сексуальность, т. е. жизнь плоти без всяких примесей. Отсюда и столь выраженная у Бодлера идея соединения писателя и проститутки как обретения некой естественной и утерянной гармонии (Беньямин [172, с. 258]). Существенно, однако, что у Бабеля, как и у Бодлера, это воссоединение утерянной первичности иногда принимает крайне отталкивающую форму. Обмен сущностями понимается как их взаимная профанация.

В другом рассказе "Конармии" — "Сашка Христос" — Евангелие снова используется как гипертекст кощунственной ролевой инверсии. Отрок Сашка вместе со своим отчимом спит с чудовищной побирушкой — старой и к тому же калекой (замечу, что сама сифилитическая старуха описывает себя как Данаю: "Дождик на старуху", — говорит она о своем совокуплении с "отцом" и "сыном"; т. 2, с. 51). Оба они — и Сашка и отчим — заражаются от нее сифилисом. После этого Сашка просит отчима (пародийного Иосифа) отпустить его в пастухи (пастыри), мотивируя просьбу следующим образом: "...все святители из пастухов вышли" (с. 51). Отчим, с характерным именем Тараканыч, отвечает на это: "Сашка-святитель [...] у богородицы сифилис захватил" (с. 51). По существу, повторяется сюжет Аполека — Иисус, совокупляющийся с лежащей в блевотине девицей. Но в данном случае ситуация повернута гораздо круче. Богородица потому является богородицей, что больна сифилисом. Сашка потому становится Христом, что спит с сифилитической старухой. "Евангельский принцип" в рассказе доведен до

своей негативной кульминации. Сифилис, как и блевотина, становятся знаками святости.

Конечно, такая реверсия знаков не изобретена Бабелем. В России ее мастером был Достоевский. “Сашка Христос”, по-видимому, обязан ему своим происхождением. Во всяком случае, сифилитическая нищенка — вероятный отголосок Лизаветы Смердящей из “Братьев Карамазовых”. Федор Павлович спит с этой вымазанной грязью идиоткой, доказывая абсолютно животный характер своей сексуальности. Напомним, что Федор Павлович вовлекается в спор: “Можно ли, дескать, хотя кому бы то ни было, счесть такого зверя за женщину...” [41, т. 14, с. 91].

Показательно, конечно, что это мерзкое полуживотное — одновременно и святая, юродивая. Лев Шестов видел в этом эпизоде “Братьев Карамазовых” признак особой духовности Достоевского:

> “Его изуродованное, ненормальное чувство обнаружило великую чуткость, которой не научила нас наша высокая мораль... И путь к великой истине на этот раз, как и всегда, ведет через безобразие?” [319, с. 422].

Безобразие связано с добром отчасти потому, что у Платона добро было связано с прекрасным. Речь опять идет о “перелицовке” и реверсии знаков.

Но, конечно, самым классическим образом такой “перелицовки” является поэзия Бодлера. Превосходным ее примером может служить, например, стихотворение “Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive...”, перекликающееся с ситуацией Христа и Деборы:

> “С еврейкой бешеной, простертой на постели,
> Как подле трупа труп, я в душной темноте
> Проснулся, и к твоей печальной красоте
> От этой — купленной — желанья полетели.
>
> Я стал воображать — без умысла, без цели, —
> Как взор твой строг и чист, как величава ты,
> Как пахнут волосы, и терпкие мечты,
> Казалось, оживить любовь мою хотели...” и т. д. [175, с. 56].

Перевод В. Левика несколько сглаживает оригинал, так как передает эпитет “affreuse” словом “бешеная”. В действительности сублимации подвергается отталкивающий прототип. Сара, которой посвящено стихотворение Бодлера, была косоглазой уродиной, вероятно, наградившей восемнадцатилетнего Бодлера гонореей (Пишуа [258, с. 60]). Сартр так определяет происходящее в стихотворении: “...только когда он лежит рядом с «ужасной Еврейкой»,

грязной, лысой и покрытой оспинами, в нем рождается образ Ангела" [277, с. 155].

Ангел здесь возникает из чистой негативности, из опрокидывания чудовищных черт своего субститута. В каком-то смысле эта ситуация напоминает уже знакомую нам ситуацию эротических подмен и эрзацев. Но в данном случае мы имеем дело с негативной, опрокидывающей подменой, в которой неустойчивость знаков переходит в театральную чехарду.

Показательно, что в игре своих странных галлюцинаций Бодлер использует образ еврейки — своеобразного воплощения чуждости и притягательного ужаса. Существенно также, что и за "ужасной еврейкой" и за Сашкой Христом маячит призрак сифилиса. В "Сашке Христе" герой получает сифилис в результате прямого обмена. Заразившая его побирушка получает в обмен на болезнь "серебряный пятачок". Болезнь включается в систему обменов, в которых деньги и святость каким-то образом связаны. Если принять предположение, что сифилис в данном случае выступает как инвертированный знак святости (а в рассказе "Сашка Христос" такая эквивалентность очевидна), то деньги могут обмениваться на эти инвертированные знаки.

3.

Между прочим, с сифилисом мы встречаемся и в "Гюи де Мопассане". Мопассан представлен в рассказе не как некий беллетрист, а скорее как загадочный эквивалент мессии. Двадцать девять томов Мопассана фигурируют в тексте как своеобразный священный канон, о котором Бабель сообщает, что он "начинен страстью". Эта страсть — отчасти и страсти Христовы. Мопассан вообще дается как инвертированный святой, наделенный всеми негативными признаками юродской святости, в число которых входит и "наследственный сифилис".

Соитие рассказчика и Раисы, как указывалось выше, имитирует поведение мопассановских героев и в то же время является пародией на страсти Христовы.

Христологический смысл рассказа проступает постепенно и достигает пароксизма в сцене соития рассказчика и Раисы, прелюдия к которому описана следующим образом:

> "Она прижалась к стене, распластав обнаженные руки. На руках и на плечах у нее зажглись пятна. Изо всех богов, распятых на кресте, это был самый обольстительный.
> — Потрудитесь сесть, мсье Полит..." [10, т. 2, с. 222].

В сцене адюльтера все напоминает страсти Христовы, в которые превращаются страсти мопассановы.

Любопытно, что деньги играют существенную роль в этих христологических превращениях. Любовь Полита и Селесты, которым подражают рассказчик и Раиса, есть результат обмена телесных услад на несколько су — стоимость проезда в дилижансе. Рассказчик, хотя и не акцентирует этого, по существу продает свою "любовь" Раисе за гонорар.

Показательно, что и в "Справке" вся ситуация проституции и квазиденежных отношений, подменяющих любовь, сплетена с закамуфлированным евангельским подтекстом. Помимо уже отмеченных отсылок к Евангелию (обозначение Веры как Богородицы, упоминание крестин), в конце рассказа сосредоточен целый ряд деталей, которые могут быть прочитаны как намеки на евангельский текст. По отдельности они, возможно, и не привлекли бы к себе внимания, но Бабель собирает их вместе и помещает в наиболее нарративно "бессодержательный" сегмент рассказа. После "ночи любви" герой и Вера пьют чай у "мирного турка". Чай напоминает "только что пролитую кровь". И далее следует:

> "Караван пыли летел на Тифлис — город роз и бараньего сала. Пыль заносила малиновый костер солнца. Тягучий крик ослов смешивался с ударами котельщиков. Турок подливал нам чаю и на счетах отсчитывал баранки.
>
> Когда испарина бисером обложила меня — я поставил стакан донышком вверх и придвинул к Вере две золотые пятирублевки.[...] Она отодвинула деньги.
>
> — Расплеваться хочешь, сестричка?" [162, с. 323].

Кажется неслучайным определение Тифлиса как города роз и бараньего сала. Роза — классический символ Христа, пролитой крови и терниев. Баранье сало, возможно, отсылает к агнцу божьему, жертвенному животному, и в конечном счете — к тому же Христу. Исчезновение солнца за пылью — возможно, переиначенное "...и сделалась тьма по всей земле до часа девятого: И померкло солнце..."(Лука, 23: 44-45). "Тягучий крик ослов", вероятно, отсылает к знаменитому образу Христа, въезжающего на осле в Иерусалим :

> "Иисус же, нашед молодого осла, сел на него, как написано: «Не бойся, дщерь Сионова! се, Царь твой грядет, сидя на молодом осле»"(Иоанн, 12: 14-15).

Испарина, бисером обложившая героя, также отсылает к Евангелию: "И был пот Его, как капли крови, падающие на землю"(Лука, 22: 44)[5].

Превращение рассказчика в писателя строится как превращение его в Христа, и знаками его кощунственного преображения служат все его наговоры на себя — воровство, гомосексуализм. Вера становится верой в той мере, в какой она принимает рассказ вора и проституированного педераста за правду. Христологическая метаморфоза рассказчика вводится странной метаморфозой Веры. Перед началом истории она лежит "в постели, *слепо* уставившись в меня расплывшимися сосками" [162, с. 321]. В первой версии рассказа — "Моем первом гонораре" — завершение вставной истории сопровождается следующей телесной трансформацией:

> **"Голова моя тряслась у ее груди, свободно вставшей надо мною. Оттянутые соски толкались о мои щеки. Раскрыв влажные веки, они толкались, как телята. Вера сверху смотрела на меня" [10, т. 2, с. 252].**

Это чудо прозревших сосков отсылает к евангельским чудесам прозрения, совершаемым Христом ("свободно вставшая" отсылает и к чудесам исцеления, оживления, например, Лазаря или расслабленных). Иисус так определяет свою миссию: "... на суд пришел Я в мир сей, чтобы невидящие видели, а видящие стали слепы" (Иоанн, 9: 39).

Исцеление слепого совершается Христом не совсем обычным способом: "Он, взяв слепого за руку, вывел его вон из селения и, плюнув ему на глаза, возложил на него руки, и спросил его, видит ли что?" (Марк, 8: 23). Исцеление слепого оказывается и важным аргументом в той сцене, когда Христа принимают за бесноватого:

> **"Многие из них говорили: Он одержим бесом и безумствует; что слушаете Его? Другие говорили: это слова не бесноватого; может ли бес отверзать очи слепым?" (Иоанн, 10: 20-21).**

Христологическая метаморфоза рассказчика происходит как раз на пересечении пародийных евангельских чудес и лжи, вызывающей в силу своей чудовищности веру. И за всеми этими метаморфозами маячит призрак обмена, тень денег.

Практически во всех первобытных сообществах считалось (пережитки этих представлений действуют и поныне), что божественная власть, святость, сила циркулируют среди людей вместе с предметами, которыми они передаются. Марсель Мосс показал, что само понятие дара связано с понятием маны (mana), божественной силы. Обычай принимать дар и затем делать ответный подарок, как и обычай давать милостыню, связаны с этими архаическими представлениями о магической силе дара и денег. "Деньги все еще обла-

дают магической силой и все еще связаны с кланом или индивидом" (Мосс [250, с. 72]).

Жан Бодрийяр, комментируя моссовское представление о мане, указал, что по существу за ним кроется иное: "В действительности эта операция сводится к тому, чтобы определять субъект через объект и объект в категориях субъекта" [177, с. 71]. Магическое, божественное передается через предмет, через обмен, оно циркулирует в обществе и может проецировать на определенные тела силу, иррадиирующую из объекта. Деньги в таком контексте приобретают магическое значение. Мосс говорил о "деньгах славы" (money of fame) [250, с. 41-46].

Конец бабелевской "Справки" сплетает упомянутый евангельский подтекст с жестом старинного обмена, когда деньги даются и возвращаются, а сам обмен оказывается чисто магической и символической фикцией. Деньги возвращаются владельцу как объект, наделенный маной. При этом в самом процессе обмена происходит странное уподобление обменивающихся. Рассказчик приобретает женские черты и черты проститутки. Божественный дар сопровождается жестом миметизма. Майкл Тауссиг заметил, что в первобытных культурах "каждое событие складывается так, что подражание и торговля, равно как подражание и воровство, восходят к единой системе обмена дарами..." [289, с. 93]. Персонажи Бабеля в полной мере включены в эту архаическую систему обменов и подражаний.

Еврей, манипулирующий деньгами, есть конечно общее место старой антисемитской мифологии, но в данном случае она окрашена в напряженные символические тона. Чужак преобразуется в ситуации обмена, коммуникации. Он стремится организовать обмен таким образом, чтобы спроецировать на себя часть силы, укорененной в «даре».

Впрочем, средневековое еврейское ростовщичество — одно из тех занятий, которое изолировало еврея в обществе, узаконивало его изгойство. Одной из символических причин, толкавших евреев к ростовщичеству, была известная сентенция из "Второзакония": "Иноземцу отдавай в рост, а брату твоему не отдавай в рост, чтобы Господь, Бог твой, благословил тебя во всем, что делается руками твоими, на земле, в которую ты идешь, чтоб овладеть ею" (23, 20). Ростовщичество таким образом прямо определяет еврея как чужого, делает его чужим. Многочисленные запреты на ростовщичество в еврейском праве придавали оттенок религиозной трансгресии деятельности средневековых еврейских финансистов. Характерно, что постепенно образы Иуды или Агасфера (не говоря уже о Шейлоке)

начинают устойчиво связываться с ростовщичеством[6]. Деньги включаются как мощный символический момент в кодекс трансгрессии, принятый Бабелем для описания религиозных перевертышей.

4.

Тема проституции и денег, принципиальная для "Справки" и "Мопассана", не может быть осмыслена в отрыве от других бабелевских текстов, и прежде всего — от "Одесских рассказов". Наиболее интересна в свете интересующей нас темы новелла"Король". Она построена на симметричном описании двух свадеб — свадьбы Бени Крика с дочерью Эйхбаума — Цилей и свадьбы сестры Бени — Двойры. Оба соединенных воедино сюжета являются свободным пародированием эпизода свадьбы в Кане Галилейской, описанного в Евангелии от Иоанна. Эпизод в Кане интересен тем, что он являет первое чудо Иисуса — претворение воды в вино. Претворение это демонстрирует чудодейственную (трансформирующую) силу слова. Тема брака в Кане отчетливо прочитывается в нескольких рассказах Бабеля — в "Мопассане", где вино и слово оказываются неразрывно связаны, в "Пане Аполеке", где чудо претворения заменено чудом соития Иисуса и лежащей в блевотине Деборы. В этом рассказе также представлена ситуация превращения (претворения), но подана она с едва прикрытой кощунственностью.

Кощунственность эта заключена не столько в заблеванной невесте, сколько в некой подмене. Иисус заменяет собой жениха, как в Кане он заменил вином воду. Жених же характеризуется как "молодой израильтянин, торговавший слоновыми бивнями" [10, т. 2, с. 24]. Это странное для израильтянина занятие объясняется, по-видимому, единственным возможным образом — гротескной фалличностью необычного товара. Показательна, конечно, и профессия жениха — торговец. Речь идет об очевидной метафоре торговли фаллосом в виде его гигантского симулякра (своего рода фантастической мужской проституции). Именно гротескной фалличностью жениха можно объяснить гиперболизированную реакцию невесты: "Женщиной овладел страх, когда она увидела мужа, приближающегося к ее ложу" (с. 24). Иисус заменяет собой фаллического гиганта. Слово по существу претворяется в... фаллос. Или наоборот — фаллос претворяется в слово. Показательно, что «рамкой» истории Иисуса служит предложение Аполека изобразить автора в виде блаженного Франциска: "Женщины любят блаженного Франциска..."

(т. 2, с. 24), — заявляет художник. " — Блаженный Франциск, — прошептал он, мигая глазами, — с птицей на рукаве, с голубем или щеглом..." (с. 25). Птица — признанный в истории культуры сублимированный фаллический символ (см. Де Йонг [198]). Фаллос, снабженный крыльями, — хорошо известный мотив античной пластики. Можно предположить, что мотив транссубстанциации Иисуса в гротескный фаллос не случайно сопоставлен Бабелем с темой любимого женщинами Франциска с птицами. Укажем, что все эти кощунственные преобразования осуществляются Аполеком за пригоршню золотых.

В этом смысле Аполек, как и Иисус, наделен даром претворения. В рассказе "У святого Валента" — своеобразном комментарии к "Пану Аполеку" — представлены два преображения. Одно дано совершенно открыто и опять в контексте фаллизации святого:

> "Тут же над царскими вратами я увидел кощунственное изображение Иоанна, принадлежащего еретической и упоительной кисти Аполека. На изображении этом Креститель был красив той двусмысленной, недоговоренной красотой, ради которой наложницы королей теряют свою наполовину потерянную честь и расцветающую жизнь" (т. 2, с. 88).

Второе — описание статуи Иисуса — становится понятным только в контексте "Мопассана". Вот как описывает Бабель явление еретического образа Христа:

> "...у алтаря заколебалась бархатная завеса и, трепеща, отползла в сторону. В глубине открывшейся ниши, на фоне неба, изборожденного тучами, бежала бородатая фигурка в оранжевом кунтуше — босая, с разодранным и кровоточащим ртом. [...] фигура в нише была всего только Иисус Христос — самое необыкновенное изображение бога из виденных мною в жизни" (т. 2, с. 88).

Это явление Христа, как и явление Крестителя, находятся в подтексте явления Бендерской рассказчику "Мопассана". Мы уже упоминали о христологической тематике, связанной с Раисой, — вине (*заветном* мускате), ее отношении к страстям, тлеющих рубцах и т. д. Кульминацией этой христологическй метафорики является уже отмеченное прямое сближение Раисы с Христом: "На руках и на плечах у нее зажглись пятна. Изо всех богов, распятых на кресте, это был самый обольстительный" (т. 2, с. 222).

Однако окончательное соответствие между Раисой и Христом в костеле святого Валента достигается в описании, дающем первое явление Раисы. Ему предшествует упоминание икон "древнего письма":

> "Парчовый полог, висевший над дверью, заколебался. В гостиную, неся

большую грудь, вошла черноволосая женщина с розовыми глазами. Не нужно было много времени, чтобы узнать в Бендерской *упоительную* эту породу евреек [...] Деньги оборотистых своих мужей эти женщины *переливают* в розовый жирок на животе, на затылке, на круглых плечах. Сонливая, нежная их усмешка сводит с ума гарнизонных офицеров" (т. 2, с. 218).

В обоих случаях видение введено мотивом колеблющегося полога. Третий раз такую же визуальную структуру эпизода Бабель разворачивает в сценарии "Блуждающие звезды", в котором коварная соблазнительница Эллен также возникает из-за полога:

"Бархатная портьера, отделяющая салон от другой комнаты, раздвигается. Появляется лицо Эллен — ослепительное и бледное" (т. 2, с. 478).

Любопытно, что в сценарии Бабель "монтирует" лицо Эллен с ликом Христа работы "итальянского мастера эпохи кватроченто" (т. 2, с. 477). Самоубийство и последующее "преображение" героя "Блуждающих звезд" Рогдая также вводится навязчивой темой ткани:

"Рогдай натыкается на бархатную портьеру [...]. Рогдай заворачивается в портьеру. [...] Шевелящаяся портьера. За тяжелыми ее складками содрогающееся тело Рогдая" (т. 2, с. 491-492).

Рогдай в последней части сценария явно ассоциируется с Христом. А его гибели предшествует разоблачение неверности Эллен. Полог, ткань — амбивалентные знаки. Прежде всего они означают сокрытие, тайну. Проступание же через них или явление из-за них может пониматься и как разоблачение, и как иерофания или явление истины. В этом смысле сам процесс письма, связанный с явлением истины, может описываться, как показал Жак Деррида, в категориях ткачества [206, с. 213].

Кроме того, в теологической традиции этот мотив прямо связан с темой транссубстанциации — преображения. Исчезновение тела под тканью является физическим знаком телесного преображения (в слово) (см. Перниола [257]). Но самое любопытное — возникновение в этом контексте до предела сниженного мотива преображения. Раиса принадлежит к той породе женщин, которые преображают ("переливают" — слово, прямо относящееся к Иисусову чуду в Кане: "Иисус говорит им: наполните сосуды водою. И наполнили их до верха. И говорит им: теперь почерпните..."; Иоанн, 2: 7-8) деньги своих мужей в жирок, который сводит с ума... (ср. с Крестителем, который так "преображен" Аполеком, что ради него теряют честь наложницы королей).

Деньги в "Мопассане" выполняют ту же роль, которую в Кане Галилейской играло божественное слово.

5.

Вернемся к "королю" Бене Крику. В начале рассказа описывается приготовление к свадебному ужину, устроенному в честь свадьбы Двойры. "Перед ужином во двор затесался молодой человек, неизвестный гостям" (т. 1, с. 120). Этот неизвестный юноша предупреждает Беню, что новый пристав хочет его "задушить", "потому что там, где есть государь император, там нет короля" (т. 1, с. 121). Этот зачин пародирует Евангелие. Избиение младенцев в Вифлееме объясняется тем, что волхвы ищут в Иерусалиме нового Царя Иудейского, в то время как Ирод еще благополучно царствует. Никому не известный "молодой человек" — буффонный двойник Ангела Господня, спасающего царственного младенца.

Пародийно-мистический оттенок бандитской свадьбы подчеркивается несколькими деталями: "нездешним вином" (возможно, отсылка к эпизоду в Кане), апельсинами "из окрестностей Иерусалима". Да и само имя Двойры отсылает к Деборе из притчи Аполека.

Обе свадьбы даются Бабелем как ритуалы преображения (свадьба сама по себе восходит к ритуальной трапезе, "производящей" род). Свадьбе Крика предшествует налет на богача Эйхбаума — владельца "шестидесяти дойных коров без одной". Крик требует у Эйхбаума двадцать тысяч рублей в качестве откупа от погрома. Не получив денег, налетчики начинают действовать. Погром описывается Бабелем как сцена жертвенного заклания коров. Следует заметить, что эта сцена также связана со всем комплексом кормления и молока как знаков инфантильности (см. гл. 14). По существу она воспроизводит в своей трансгрессивной неистовости обряд инициации:

> "Они пришли ночью — девять человек с длинными палками в руках. Палки были обмотаны просмоленной паклей. Девять пылающих звезд зажглись на скотном дворе Эйхбаума.[...] На земле, залитой кровью, расцвели факелы, как огненные розы, и загремели выстрелы" (т. 1, с. 121-122).

"Пылающие звезды" в "яслях", возможно, намек на Вифлеем и звезды волхвов. Но в целом вся сцена с закланием коров Эйхбаума как будто списана с этнографических свидетельств об обрядах инициации. Процитирую для примера прокомментированные Дюрк-

геймом записи Спенсера и Гиллена (Spencer and Gillen) относительно обряда инициации у Варрамунга (Warramunga):

> **"...двенадцать помощников взяли по зажженному факелу в руки и, держа их как штыки, атаковали группу местных жителей. Их удары отражались дубинами и копьями. Возникла общая свалка. [...] горящие факелы продолжали крушить головы и тела людей, рассыпая во все стороны искры" (Дюркгейм [213, с. 249]).**

Конечно, сцену налета можно было бы и не соотносить с инициацией и преображением, если бы в конце этой жертвенной оргии не являлась избранница Крика, мгновенно завершающая весь "обряд" в подчеркнуто гротескных тонах.

Циля является Крику как раз в тот момент, когда он и его подручные завершают "ритуал", отмечающий решительный разрыв с инфантильностью:

> **"...когда мычали подкалываемые коровы [...] и бабы-молочницы шарахались и визжали под дулами [...], во двор выбежала в вырезной рубашке дочь старика Эйхбаума — Циля" (т. 1, с. 122).**

Явление Цили завершает инициацию Крика его возмужанием — браком. Одновременно происходит первое пародийное преображение Бени. Он является к Эйхбауму "другим человеком":

> **"Он был одет в оранжевый костюм, под его манжеткой сиял бриллиантовый браслет; он вошел в комнату, поздоровался и попросил у Эйхбаума руки его дочери Цили. Старика хватил легкий удар, но он поднялся" (т. 1, с. 122).**

Это явление выдержано в пародийном ключе. Крик здесь явственно пародирует Христа. Необыкновенный цвет костюма — оранжевый — отсылает к оранжевому кунтушу, в который облачен Христос в алтаре церкви Святого Валента. Бриллиантовый браслет — пародия царской бриллиантовой диадемы. Мгновенно излеченный удар Эйхбаума, который тут же "поднялся", — пародия на второе чудо Христа в Галилее.

Показательно, однако, что это гротескное преображение Крика в короля (царя) и мессию целиком заключено в ситуацию обменов. Сначала идет речь об обмене коров на деньги: "Если у меня не будет денег — у вас не будет коров, мосье Эйхбаум. Это дважды два" (т. 1, с. 122). Любопытно, что это приравнивание коров к деньгам в контексте их пародийного жертвоприношения восходит к далекой древности. В гомеровских поэмах ценность систематически измеряется в быках. Само слово "капитал" происходит от латинского capitale — скот, сосчитанный по головам. Деньги на раннем этапе

выступают в качестве эквивалентов порций жертвенного мяса быка, раздаваемого верующим. Само жертвенное животное при этом понималось как эквивалент бога или царя (см. Десмонд [211, с. 117-121]). Отметим, между прочим, и особое ритуальное значение кастрации быка в этом жертвенном ритуале.

На втором этапе Беня возвращает все забранные у Эйхбаума деньги и заключает с ним своеобразный пакт об обмене Цили на разного рода ценности: "У вас будет двести коров, Эйхбаум" (т. 1, с. 122).

Свадьба таким образом в своей пародийной ипостаси приобретает характер чисто менового акта. Если в христианской и иудейской теологии брак предстает метафорой единения с Богом и преображения, то у Бабеля тот же мистический ритуал выступаст в ином качестве — обмена, финансовой операции. Акцентируется традиционная роль обменов в браке — по существу обмена между родами. В итоге финансовая операция оказывается прологом к мистическому преображению.

Вторая свадьба "Короля" имеет уже неприкрыто бурлескный характер. На сей раз на деньги Эйхбаума (безудержное движение капитала, как и движение коров продолжается) Крик покупает жениха для Двойры — сорокалетней своей сестры, "страдающей базедовой болезнью"[7].

Эта новая свадьба разворачивается в неистовый поток даров:

> "Синагогальные шамесы, вскочив на столы, выпевали под звуки бурлящего туша количество подаренных рублей и серебряных ложек. И тут друзья Короля показали, чего стоит голубая кровь и неугасшее еще молдаванское рыцарство. Небрежным движением руки кидали они на серебряные подносы золотые монеты, перстни, коралловые нити" (т. 1, с. 123).

Двойра наблюдает за этим нескончаемым потоком, сидя "на горе подушек рядом с щуплым мальчиком, купленным на деньги Эйхбаума и онемевшим от тоски" (т. 1, с. 124). Деньги проделывают свой круг, вновь вводя тему сексуальной инфантильности, от которой Крик избавляется в начале. На место жертвенного животного теперь попадает анонимный ребенок. На место одного царя (короля) — другой, на место одного Христа — иной и т. д. Круг жертвоприношений и преображений вращается вместе с круговоротом денег:

> "Одна только Двойра не собиралась спать. Обеими руками она подталкивала оробевшего мужа к дверям их брачной комнаты и смотрела на него плотоядно, как кошка, которая, держа мышь во рту, легонько пробует ее зубами" (т. 1, с. 126).

Между Деборой Христа и Двойрой Крик устанавливается связь простой симметрической инверсии (ср.: “Женщиной овладел страх, когда она увидела мужа, приближающегося к ее ложу”). Симметрия эта проведена Бабелем с последовательностью и иронией. Слоновьему качеству мужа Деборы соответствует “мышь” у Двойры. Рвоте Деборы (“Она изрыгнула все съеденное ею за свадебную трапезу”; т. 2, с. 24) соответствует смакование Двойрой несчастной мыши, зажатой во рту.

Деньги играют в этой метаморфозе царей и богов важнейшую роль. Деньги как всеобщий эквивалент легко вступают во взаимодействие со сверхсимволами иного свойства. Эта легкость символических перемещений и переворачиваний, воплощаемая в бесконечном денежном, знаковом обмене, объясняет, почему за пару лет до смерти Бабелю все еще кажется, что в фантастическом городе солнца и чужаков ложь и деньги способны преобразить человека, сделать из человеческой воды человеческое вино, превратить кого угодно в кого угодно. Деньги и ложь воплощают старый миф инородцев о возможном преображении крови, об отмене чугунной гири происхождения и биографии игрой знаков и “бронзовых векселей”.

Глава 14

СТРУКТУРЫ ЗРЕНИЯ И ТЕЛЕСНОСТЬ

1.

Отношения мужчин и женщин у Бабеля часто предполагают своего рода инфантилизацию мужчины и превращение женщины в кормилицу, мать. Этот сюжет инфантилизации в значительной мере строится на своеобразных акцентах в описании женской анатомии. В особенности — женской груди, очень часто огромной, а иногда и полной молока.

Согласно уже описанной схеме, мать-кормилица может быть амбивалентно соединена с проституткой или содержанкой (см. гл. 10). Эта амбивалентность характерна для “параноидо-шизоидной” стадии развития психики (первые три-четыре месяца жизни), описанной Мелани Кляйн. Кляйн показала, что именно в этот период “орально-либидинальные” и “орально-деструктивные” импульсы сосредотачиваются вокруг женской груди, которая может быть “хорошим” или “плохим” объектом для младенца в зависимости от того, связана ли она с насыщением голода или фрустрацией. Грудь как частичный объект “вводится” (интроекция) внутрь ре-

бенка и создает в его психике фундаментальные для супер-эго представления о хорошем и злом. "Хорошая грудь" — внешняя и внутренняя — становится прототипом любого полезного объекта, доставляющего радость, "плохая грудь" — прототипом внешних и внутренних преследующих объектов [226, с. 63]. Чувство наслаждения и агрессивность формируются вокруг женской груди.

В творчестве Бабеля "параноидо-шизоидное" сознание в рудиментарной форме проявляется чрезвычайно активно. Грудь в его рассказах — постоянный объект амбивалентного притяжения-отталкивания. При этом значение кормящей груди сохраняется вплоть до зрелого возраста. В качестве прототипа рассказа о кормлении взрослого мужичны, превращающегося в младенца, сам Бабель называет мопассановскую "Идиллию" ("рассказ о том, как голодный юноша-плотник отсосал у толстой кормилицы молоко, тяготившее ее" [10, т. 2, с. 219]). Этот перенос младенческой ситуации на зрелый возраст может быть, вероятно, объяснен тем, что, по выражению Жилля Делёза, "хороший объект — по природе своей потерянный объект. С самого начала он возникает как уже потерянный" [200, с. 191]. Поэтому появление "хорошего объекта" всегда возникает как обретение чего-то минувшего, как "найденное снова" ("retrouvé"). В данном случае — как обретенное детство.

Амбивалентность кормилицы у Бабеля хорошо видна на примере рассказа "Сулак", в котором фигурирует карлица Харитина Терентьевна, жена начальника штаба банды Гулая — Сулака. Харитина Терентьевна постоянно описывается Бабелем как женщина с неиссякающим запасом молока ("...у ней молока на пятерых хватит. У ней молоком другие женщины заимствуются..." [10, т. 2, с. 240]). Карлица прячет от красных своего мужа в конюшне, на дне большой ямы. Это пребывание на дне ямы превращает у Бабеля человека в животное и дитя (см. ниже о Биду в рассказе "На поле чести"). В момент, когда красные находят Сулака в его прикрытии, кормилица обнаруживает свою хищную, зверскую натуру: "...карлица бросилась ко мне и укусила за руку. Зубы ее свело, она тряслась и стонала" (с. 240).

Кормилица здесь наделена способностью обнаруживать в себе агрессивность "плохого объекта"[1]. Сходная амбивалентность характеризует и образ сиделки (кормилицы):

> "...немилосердные сиделки, которые, всыпавши нам накануне сонного порошку, трясут молодыми грудями и несут нам на блюдах какаву, а молока в этой какаве хоть залейся!" ("Измена"; т. 2, с. 116).

Превращенный образ кормилицы помещен в центр рассказа "Doudou" (1917), где речь идет о сестре милосердия la petite Doudou. Выбор сестры милосердия на роль героини показателен для Бабеля. Медсестра воплощает все ту же идею превращенного материнства, когда раненый боец из-за своей физической немощи оказывается в роли ребенка (см. рассказ Бабеля "Ее день" — настоящий панегирик сестрам милосердия). Вместе с тем материнство здесь приглушено и скрыто за семантикой *сестры,* которая может в какой-то момент принимать обличие проститутки. Показательно, что Doudou, например, "была содержанкой генерала и по вечерам танцевала в кафешантане" (т. 1, с. 69). Старший врач однажды видит ее стоящей на коленях и тужащейся "застегнуть кальсоны у корявого, апатичного мужичонки" (с. 69). Но подлинная любовная сентиментальность овладевает ею, когда в госпиталь попадает раненый французский летчик Drouot. Описание Drouot заслуживает внимания: "Он был бретонец, сильный, черный и молчаливый. Твердые щеки чуть отливали синевой" (с. 69). Бабель описывает летчика как воплощение мужского начала. Из-за ранения, однако, он не может физически соединиться с полюбившейся ему Doudou. Половой акт поэтому заменяется неким инфантильным эрзацем сексуальности (показательно, что рассказчик в принятой им позиции вуаера наблюдает всю сцену через окно):

"— «Doudou, ma bien aimée», — склонил голову ей на грудь и медленно стал целовать темно-синюю шелковую ее кофточку. [...] Doudou задумчиво, внимательно оглядела его и медлительно отвернула кружево воротника. Показалась мягкая белая грудь. Drouot вздохнул, вздрогнул и припал к ней. У Doudou от боли призакрылись глаза. Все же она заметила, что ему неудобно, и расстегнула еще и лиф. Он притянул Doudou к себе, но сделал резкое движение и застонал" (с. 70).

Превращение танцовщицы-содержанки в кормилицу сопровождается не только трансформацией мужественного пилота в ребенка, но и едва ощутимой трансформацией самого тела героини, которая сначала описывается как создание, наделенное "угловатой походкой танцовщицы", исполняющей tango acrobatique[2], а затем обнаруживает "мягкую белую грудь".

Несмотря на невинную инфантильность сцены, разыгравшейся между сестрой милосердия и летчиком, Doudou лишается работы, ее увольняют из госпиталя.

Ситуация, изложенная в "Doudou", неоднократно обыгрывается Бабелем и в иных рассказах. В рассказе "Соль" (включенном в

"Конармию") речь идет о женщине, выдающей себя за кормящую мать. Рассказчик, однако, обнаруживает ее обман — вместо ребенка она прижимает к груди сверток с солью[3] — и в наказание сначала вышвыривает ее на ходу из поезда, а затем стреляет и убивает ее. Мотивировка ее уничтожения любопытна. Обман расценивается как тяжелое преступление, потому что таким образом псевдокормилица избежала изнасилования, физического соития:

"Но оборотитесь к казакам, женщина, которые тебя возвысили как трудящуюся мать в республике. Оборотитесь на этих двух девиц, которые плачут в настоящее время, как пострадавшие от нас этой ночью. Оборотитесь на жен наших на пшеничной Кубани, которые исходят женской силой без мужей, и мужья, то же самое одинокие, по злой неволе насильничают проходящих в их жизни девушек... А тебя не трогали, хотя тебя, неподобную, только и трогать" (т. 2, с. 74).

Отказ от проникновения в тело женщины (инфантилизация мужчины) оборачивается выстрелом — смертельным проникновением пули в ее тело. Месть вырастает из того, что солдаты, отказываясь от насилия, идентифицируют себя с детьми, а в действительности оказываются в положении "доброго пудовика соли". Эта идентификация становится очевидной хотя бы из реплик Никиты Балмашева (двойника рассказчика), обращенных к солдатам:

"Вспомните, взвод, вашу жизнь и как вы сами были дитями при ваших матерях..." (с. 73) и к женщине, поднимающейся в вагон: "Садитесь, женщина, в куток, ласкайте ваше дите, как водится с матерями, никто вас в кутке не тронет, и приедете вы, нетронутая, к вашему мужу..." (с. 74).

Ласкание ребенка распространяет на женщину некий сексуальный иммунитет. Ребенок заменяет мужчину.

В рассказе "Любка Казак" кормление ребенка включено в более сложную цепочку символических подмен. Здесь рассказывается о маклере Цудечкисе, задолжавшем шесть рублей (два — за закуску и четыре — за "барышню") владелице постоялого двора Любке Шнейвейс, по прозвищу Казак. Запертый в ожидании Любки в ее комнату, он обнаруживает там некормленого младенца хозяйки. Когда Любка наконец появляется в доме, она прежде всего пытается покормить ребенка:

"Она вошла в комнату и вынула грудь из запыленной кофты.

Мальчик потянулся к ней, искусал чудовищный ее сосок, но не добыл молока. У матери надулась жила на лбу, и Цудечкис сказал ей, тряся ермолкой:

— Вы все хотите захватить себе, жадная Любка [...], а маленькое дите ваше, такое дите, как звездочка, должно захлянуть без молока...

— Какое там молоко, — закричала женщина и надавила на грудь, — когда сегодня прибыл в гавань «Плутарх» и я сделала пятнадцать верст по жаре? [...] отдайте лучше шесть рублей...

Но Цудечкис опять не отдал денег. Он распустил рукав, обнажил руку и сунул Любке в рот худой и грязный локоть.

— Давись, арестантка, — сказал он и плюнул в угол.

Любка подержала во рту чужой локоть, потом вынула его, заперла дверь на ключ и пошла во двор" (т. 1, с. 149-150).

Во дворе Любку поджидают матросы с "Плутарха", которые также немедленно включаются в ситуацию с отказами и подменами. Они привезли хозяйке контрабанду (сигары, тонкие шелка, кокаин и напильники, табак и черное вино, купленное на острове Хиосе). Когда торг был завершен,

"...пьяный малаец, полный удивления, тронул пальцем Любкину грудь. Он тронул ее одним пальцем, потом всеми пальцами по очереди". Любка лениво огрызается: "...последнее молоко пропадет у меня от этого малайца, а вот тот еврей съел уже меня за это молоко..." (т. 1, с. 150).

Рассказ завершается неожиданно. Цудечкису удается отлучить младенца от груди:

"Он приставил мелкий гребень к Любкиной груди и положил сына ей в кровать. Ребенок потянулся к матери, накололся на гребень и заплакал. Тогда старик подсунул ему соску..." (с. 151).

За это Цудечкису прощается его долг, он награждается фунтом виргинского табаку и чаем и даже принимается на постоялый двор в качестве управляющего.

Система символических эквивалентностей, принятая в рассказе, имеет примерно следующую структуру: деньги — молоко — товар; Цудечкис — младенец — матрос. В ответ на требование денег Цудечкис требует молока для ребенка, словно подставляя себя на его место. Когда же обнаруживается, что молока у Любки нет, Цудечкис засовывает ей в рот "худой и грязный локоть". Этот локоть — очевидный "мужской" эквивалент груди, но также и бесплодного фаллоса (Цудечкис ведет себя с младенцем и как подставная мать, и как символический отец). Отсутствие молока мотивируется прибытием "Плутарха". Исчезнувшее молоко как бы обменивается на "товар", в котором доминируют мужские символы — сигары, табак, вино. Торги кончаются еще одной "пробой" любкиной груди — на сей раз со стороны малайца. Любка прямо приписывает исчезновение молока его приставаниям (любопытен и сам выбор национальности матроса — малаец, в наименовании ко-

торой явственно просвечивает знак младенчества: малец, маленький).

И наконец в финале рассказа происходит окончательный расчет с должником-маклером. В его основе — подмена груди соской. Вместо груди ребенку предьявляются колющие зубы гребня. Подмена эта инвертирует первую сцену неудачного кормления, когда мальчик "искусал чудовищный ее сосок". Грудь превращается в зубастый рот (и отчасти мифическую vagina dentata) — в ту часть тела, которую она призвана питать[4]. Эта инверсия воспроизводит необычный жест Цудечкиса, вкладывающего свой худой локоть в рот Любке. Худой локоть маклера во рту матери предвосхищает соску во рту младенца. Это переворачивание отчасти подготавливается и ролевым обменом между Цудечкисом и Любкой, фиксируемым в репликах маклера:

> **"Цудечкис качал босыми ножками дубовую люльку [...] и взял ребенка из люльки, — [...] учитесь у меня, паскудная мать..." (с. 151).**

Маклер выступает в роли амбивалентного персонажа — и ребенка ("маленький маклер", "крохотный" человек с "босыми ножками" и "кулачком", ср. с ребенком Любки — Давидкой, "машущим малиновыми ножками") и матери одновременно.

Отлучение от груди означает конец символического обмена, окончательный расчет. Оно знаменует также "освобождение" Любки, исключение ее из отношений десексуализирующей инфантильности, которые сами по себе строятся на постоянной инверсии ролей. Женщина в них выступает исключительно в роли матери, а половые контакты подменяются ситуацией кормления — т. е. телесной передачи, "траты", органического "обмена". Выход за эти отношения освобождает и мужчину от навязанной ему младенческой функции наблюдателя — ребенка, питаемого и т. д. Садистический элемент в этих отношениях существенен не только в той мере, в какой он выражает регрессию на инфантильную стадию, но и в той, в какой он нарушает идиллическую инфантильность отношений пары мать-ребенок.

2.

Те же мотивы, но в несколько ином виде разработаны Бабелем в сценарии по роману Шолом-Алейхема "Блуждающие звезды" (1926). Этот любопытный текст — в каком-то смысле настоящая антология бабелевских маний. История начинается со свидания двух юных девственников — семнадцатилетних Льва Ратковича и

Рахили Монко, решающих бежать из дому. Раткович бежит ночью из дома на свидание с Рахилью, назначенное в закутке некоего дома, служащем хлевом. Первому поцелую юных влюбленных предшествует странная сцена гомосексуального поцелуя двух пьяных мужиков ("Не в силах прервать поцелуя, мужики падают, обнявшись, в невыразимую местечковую грязь и так засыпают"; т. 2, с. 450). В хлеву возникает "коровья морда", и все свидание разворачивается на фоне навязчивого мотива опрокинутого ведра с молоком:

> "Из ведра густой белой струей течет на землю молоко" (с. 450). "Струя молока медленно вьется по земляному полу сарая" (с. 450), и т. д. И наконец: "Первый поцелуй. Корова высовывает кроткую морду из закуты и облизывает большим своим языком влюбленных" (с. 451).

Вся сцена этого первого символического соития строится вокруг темы "пропавшего", пролитого молока. Этот мотив предвещает крушение идиллии, разрушение подчеркнуто инфантильного контакта двух девственников.

Во второй части разыгрывается удивительная пародийная травестия на тему "Короля Лира", в которой основную роль играет мотив инцеста и груди:

> "Трагедия короля Лира разворачивается. Старшая дочь, у которой выпирают планшетки от корсета, пляшет перед королем. Она принимает сладострастные позы. Придворные хлопают в ладоши и подпевают, как на еврейской свадьбе. Но вот один из придворных — на нем цилиндр и латы — решился на неслыханную наглость, он ущипнул за грудь дочь короля. Оцмах [актер, играющий Лира] это заметил. Оцмах выхватывает из ножен меч и бросается на оскорбителя" (с. 456).

Шекспир здесь не случаен. Он введен в сценарий наподобие "мышеловки" из Гамлета и играет такую же метаописательную роль. И действительно, в третьей части основная схема эпизода из "Лира" разыгрывается вновь, но на сей раз с Рахилью:

> "Ей загораживает дорогу старый перс в расшитом халате. Он улыбается старческой, важной улыбкой и раскрашенным пальцем трогает грудь Рахили. [...] Пальцы перса с раскрашенными ногтями медленно ползут по груди Рахили" (с. 460).

Этот эпизод явно отсылает к "Любке Казак". Характерно даже использование в обоих случаях экзотических национальностей: малаец — перс. Расшитый халат и раскрашенные ногти, с одной стороны, — знаки травестии, театральности (как в нелепом представлении "Лира"), а с другой — половой амбивалентности; но

и то и другое, особенно ногти — знаки женского на мужском теле. Эта сцена предвещает финальную трагедию сценария и по-своему перекликается с темой пролитого молока. Она предвосхищает также эпизод, в котором девственную Рахиль принимают за проститутку и выдают ей желтый билет.

Между тем Раткович уезжает в Германию, где берет псевдоним Рогдай. Использование имени пушкинского богатыря имеет отчетливо иронический оттенок. Оно указывает на неизбежную гибель Ратковича (в фамилии которого вдруг смутно угадывается былинная "рать") и преобразует одного из персонажей сценария — богатого старика Кальнишкера — в гротескное подобие Черномора. В Германии Рогдай делает блестящую карьеру скрипача-виртуоза, постепенно забывает Рахиль и влюбляется в Эллен — проститутку, которую он принимает за чистую деву. Таким образом возникает симметрия инверсии между Эллен и Рахилью. Обнаружение правды относительно Эллен толкает Рогдая на самоубийство. Но сама сцена срывания масок с коварной тезки греческой Елены весьма любопытна:

"Восход солнца. 652. В комнате Эллен. Она спит в постели с Кальнишкером. 653. Рогдай пробирается к ночному столику, где в стакане воды лежит искусственная челюсть Кальнишкера. Рогдай берет челюсть, пальцы его сжимаются. 654. Пальцы Рогдая сжимают челюсть Кальнишкера[5]. Диафрагма. 655. Из диафрагмы: слепое мраморное лицо Аполлона" (т. 2, с. 492).

В этом эпизоде интересно многое, например, обнаружение измены, вводимое восходящим солнцем и замыкающееся слепотой Аполлона. Аполлон в данном случае — символический двойник скрипача Рогдая. Слепота героя (и солярного бога) перекликается тут со всевидящим оком солнца. Напомню также, что еще один бабелевский художник, пан Аполек, также ассоциируемый с Аполлоном, приходит в Новоград в сопровождении *слепого* музыканта Готфрида[6].

Но самое любопытное, конечно, это игра с искусственной челюстью. Кальнишкер описан Бабелем как смесь старика и ребенка (смесь, типичная для его текстов). Но особенно подчеркнута именно инфантильная сторона этого немолодого человека:

"Кальнишкер неторопливо раздевается, он пытается повесить на вешалку свое пальто, но это ему не удается, потому что Кальнишкер мал ростом, ему не достать до крючка. Кальнишкер подтаскивает к вешалке бархатную скамеечку для ног, становится на нее, вешает пальто и котелок и садится в сторонке на высокое кресло. Коротенькие его ноги не достают до полу". (т. 2, с. 479).

Покуда Кальнишкер в ожидании "болтает ножками", Рогдай и Эл-

лен в соседней комнате предаются иной инфантильной игре, в которую Кальнишкер включен в виде игрушечного пупса: "Эллен и Рогдай обряжают для елки куклу — большого Бэби с надутыми щеками и жирным животом. Дурачась, они одевают кукле лифчик, панталоны, взбивают ей прическу". Это пересечение двух инфантильностей сопровождается, как это часто бывает у Бабеля, травестией и сменой половых ролей.

Но в свете этих эпизодов становится понятна и игра Рогдая с челюстью Кальнишкера. Эта челюсть в стакане — знак не только старческой немощи, но и инфантильности любовника Эллен. Кальнишкер буквально превращен в беззубого младенца. Вспомним еще раз сцену из "Любки Казак", где именно *зубастый* гребень отлучает младенца от груди. Изъятие зубов осуществляет как бы противоположную процедуру — превращает мужчину в "Бэби"[7].

Мелодраматический финал сценария изображает Рахиль, наконец-то нашедшую Ратковича, но, увы, по вине импрессарио скрипача Маффи, слишком поздно. Рахиль обнаруживает лишь тело повесившегося Рогдая. Он висит на крюке, на котором прежде висел портрет Ратковича, еще юного и полного сил.

> "685. Рахиль заглянула в лицо самоубийцы [...]. 686. Маффи ползет за Рахилью следом. Он нащупывает в кармане револьвер, вынимает его и стреляет не целясь. 687. Рука Рогдая, сжимавшая челюсть Кальнишкера. Пуля пробивает руку, пальцы мертвеца разжимаются, выпускают челюсть. Тело удавленника вертится и оборачивается спиной. Диафрагма" (с. 494).

Странный жест мертвеца, завладевшего зубами своего соперника, отмечает момент окончательного взросления, совпадающий с моментом смерти. Он как бы знаменует прозрение, совпадающее с символическим отлучением от груди. Тема пролитого молока, "испорченной" персом груди Рахили окончательно обретает смысл в этом перверсном жесте мертвеца, обретшего в конце жизни зубы-гребень и смертью отлученного, наконец, от груди.

3.

Инверсии, вводимые мотивами груди и кормления, тесно связаны и с типичной для многих бабелевских рассказов ситуацией вуаеризма, определяющей авторскую позицию. Каким образом инфантилизм и инверсии выражаются в вуаеристской позиции, видно на примере рассказа "Первая любовь". Он начинается с таких слов: "Десяти лет от роду я полюбил женщину по имени Галина Аполлоновна. Фамилия ее была Рубцова" (т. 2, с. 153; отметим кстати оче-

редное возникновение темы Аполлона в контексте зрения и вуаеризма). Десятилетний рассказчик следит за Рубцовой, вернее, подглядывает за ней. Вуаеризм в данном случае провоцируется инфантильной фиксацией на груди: "Под кружевами ее рубашки, вырезанной низко, видно было углубление и начало белых, вздутых, отдавленных книзу грудей" (с. 153). Грудь Галины описывается как грудь кормилицы. Подглядывающий за ней рассказчик любопытным образом обнаруживает ее саму и ее мужа за эротической игрой, окрашенной в инфантильные тона. Рубцова, бродя по квартире, то и дело наталкивается на нераспакованные сундуки ее мужа, прибывшего с фронта:

> "У Галины делались ссадины от этого, она подымала халат выше колена и говорила мужу:
>
> — Поцелуй ваву...
>
> И офицер, сгибая длинные ноги, одетые в драгунские чикчиры, в шпоры, в лайковые обтянутые сапоги, становился на грязный пол, и, улыбаясь, двигая ногами и подползая на коленях, он целовал ушибленное место, то место, где была пухлая складка от подвязки. Из моего окна я видел эти поцелуи. Они причиняли мне страдания, но об этом не стоит рассказывать, потому что любовь и ревность десятилетних мальчиков во всем похожи на любовь и ревность взрослых мужчин" (т. 2, с. 154).

В подтексте этого жеста лежит символическое обнажение половых органов, прозрачно замененных в тексте "тем местом, где была пухлая складка" и ссадинами "выше колена".

Эти ссадины — метина, рубец (ср. с фамилией Галины: Рубцова) соотнесены с очевидным литературным подтекстом данного эпизода — сценой вуаеризма из одноименной повести Тургенева "Первая любовь". Мы уже упоминали о бабелевском отношении к этой сцене, которая приводила его "в необыкновенный трепет", сцене,

> "...когда отец Владимира бьет Зинаиду хлыстом по щеке. Я слышал свист хлыста, его гибкое кожаное тело остро, больно, мгновенно впивалось в меня" (т. 1, с. 39)[8].

Ощущение, что хлыст бьет не по Зинаиде, а прямо по рассказчику, вероятно, связано с тем, что повествователь у Бабеля непосредственно идентифицируется с вуаеристом-рассказчиком у Тургенева — тоже юношей, как и бабелевский повествователь. Цепочка вуаеристских подмен (когда один глядящий подменяет собой другого) у Бабеля продолжена навязчивым подчеркиванием присутствия следящего глаза в той комнате, где он читает:

> "Глаза ее, круглые, желтые, прозрачные, не отрывались от меня. [...] Друго-

му от неотступно наблюдающего, неотрывного взгляда было бы очень тяжело, но я привык" (т. 1, с. 39); "...желтые глаза бабушки, ее фигурка, закутанная в шаль, скрюченная и молчащая в углу [...], и удар хлыстом, и этот пронзительный свист..." (с. 39). И далее: "Глаза старухи холодно и цепко передвигались вслед за его движениями..." (с. 39), "...враждебно, холодно следящей старухой." (с. 40).

Сама возможность идентифицироваться с Владимиром из "Первой любви" задается ситуацией постоянной, неотступной слежки, которая, как отчий глаз, актуализирует вуаеристский невроз.

Но в бабелевском пересказе Тургенева есть одна существенная неточность. Речь здесь идет об ударе хлыста по щеке Зинаиды. Между тем у Тургенева хлыст хлещет по руке, оставляя на ней рану. Зинаида, не произнося ни слова, подносит багровую рану к губам и целует ее. Именно этот поцелуй и производит на Владимира наиболее шокирующее впечатление. Далее эта сцена трансформируется во сне Владимира, где кровавая отметина обнаруживается на лбу Зинаиды в виде своеобразной эротической каиновой печати:

"Отец стоит с хлыстом в руке и топает ногами; в углу прижалась Зинаида, и не на руке, а на лбу у ней красная черта..." (Тургенев [290, с. 338]).

В сознании Владимира происходит сублимирующее смещение эротической раны кверху. Подобный жест лежит и в подтексте пародирующей Тургенева сцены со ссадиной и поцелуем.

Замечание Бабеля о сходстве любви десятилетних детей и взрослых относится не только к поведению десятилетнего, но и к резкой инфантилизации поведения мужа-офицера (ср. с военной профессией другого инфантильного любовника — Drouot). Эпизод строится так, словно сам акт подсматривания меняет героев местами. Десятилетний рассказчик, сохраняя дистанцию стороннего наблюдателя, как будто воплощается в мужа, ведущего себя как ребенок. Взгляд приобретает свойство осуществлять ролевую инверсию. Он почти мистическим образом меняет местами участников любовной драмы.

Это странное свойство взгляда обнаруживается уже в начале новеллы:

"Она не сводила с него [мужа. — *М. Я.*] глаз, потому что не видела мужа полтора года, но я ужасался ее взгляда, отворачивался и трепетал" (т. 2, с. 153).

Эта фраза намеренно двусмысленна. Рубцова пристально смотрит на мужа, но взгляд ее неожиданным образом оказывается обращенным на рассказчика, который ужасается и трепещет. Интенсивный

взгляд, напряженный вуаеризм подменяет персонажей. Взгляд женщины как будто подставляет на место мужа инфантильного вуаера.

Эта вуаеристская инверсия, когда наблюдающий мистически превращается в персонажа наблюдаемой им сцены, особенно ясно выражена в фантазиях рассказчика, вводимых типичной вуаеристской мизансценой:

> **"...я смотрел на нее, как на далекую сцену, освещенную многими софитами. И тут же я вообразил себя Мироном, сыном угольщика, торговавшего на нашем углу. Я вообразил себя в еврейской самообороне..." (с. 156).**

Это удивительное появление казалось бы ничем не мотивированного Мирона имеет свою логику. Мирон вооружен ружьем, он целится в погромщиков, и эта ситуация стреляющего, целящегося вводит новый виток странной вуаеристской фантазии:

> **"...я испытываю гордое чувство близкой смерти и вижу в высоте, в синеве мира, Галину. Я вижу бойницу, прорезанную в стене гигантского дома, выложенную мириадами кирпичей. Пурпурный этот дом попирает переулок, в котором плохо убита серая земля, в верхней бойнице его стоит Галина. Пренебрежительной своей улыбкой она улыбается из недосягаемого окна, муж, полуодетый офицер, стоит за спиной и целует ее в шею..." (с. 156).**

Первое, что обращает на себя внимание в развертывании этой фантазии, — появление бойницы. Логически бойница должна быть как-то связана с преображением рассказчика в Мирона — стрелка. Казалось бы, бойница должна быть тем местом, из которого Мирон должен целиться вовне, она является логической точкой *его* зрения. Но в фантазии все оказывается наоборот. Бойница, окно — здесь не место расположения подсматривающего, глядящего на женщину, как на сцену, а место расположения самого объекта наблюдения. Точка зрения сама становится сценой, "недосягаемым окном". Правда, за спиной Рубцовой стоит ее муж — "полуодетый офицер", с которым идентифицируется вуаер, располагающийся одновременно внизу ("на коленях у дощатого забора", в облике Мирона) и наверху (в окне-бойнице, в облике мужа). Эта раздвоенность наблюдателя и объясняет необходимость введения в повествование Мирона — фигуры, дающей возможность для амбивалентной идентификации.

Эта пространственная структура показывает, каким образом происходит смешение наблюдателя и наблюдаемого, каким образом точка зрения проецируется на обозреваемую сцену и наоборот. Вуаеристская фантазия тесно связана и с другими линиями рассказа, которые еще более усложняют его структуру. Действие рассказа

разворачивается во время еврейского погрома. Рассказчика приводят в дом к Рубцовой, где прячется его семья. Галина умывает своего маленького вздыхателя:

> "— Жених будешь, мой гарнесенький, — сказала она, поцеловав меня в губы запухшим ртом, и отвернулась.
> — Ты видишь, — прошептала она вдруг, — у папки твоего неприятности, он весь день ходит по улицам без дела, позови папку домой...
> И я увидел из окна пустую улицу с громадным небом над ней и рыжего моего отца, шедшего по мостовой. Он шел без шапки, весь в легких поднявшихся рыжих волосах..." (с. 154).

Затем рассказчик видит, как отец его становится на колени перед казачьим офицером.

> "Тогда Галина опять подтолкнула меня к окну.
> — Позови папку домой, — сказала она, — он с утра ничего не ел.
> И я высунулся из окна" (с. 156).

Мы видим, что стояние на коленях в фантазии повторяет стояние отца на коленях перед офицером. В фантазии Мирон оказывается лишь камуфлирующим суррогатом отца. В окне же рядом с Галиной в реальности оказывается сам рассказчик. Причем эта позиция с Рубцовой у окна особо подчеркивается ("Галина опять подтолкнула меня к окну"), хотя место мальчика и может занимать офицер-муж. Нельзя, конечно, не заметить, что появление в фантазии офицера в окне также восстанавливает сцену стояния отца на коленях перед офицером. В данном случае речь еще раз идет о раздвоении повествователя — рассказчик идентифицируется и с отцом, и с унизившим отца офицером. И раздвоение это осуществляется на основе вуаеристской структуры — инверсии наблюдаемого и наблюдателя.

И наконец, в рассматриваемом параллелизме эпизодов существенна еще одна деталь. Фразе из «рамки»: "И я увидел из окна пустую улицу с громадным небом над ней и рыжего моего отца..." соответствует фраза из фантазии: "...вижу в высоте, в синеве мира Галину". Нетрудно заметить, что в обоих случаях речь идет о своеобразной солярности персонажей. В случае с отцом соотнесение с солнцем подчеркивается характерным описанием его головы: "...весь в легких, поднявшихся рыжих волосах". Эти волосы-лучи на фоне громадного неба далеко не случайны, так же как и вознесение Галины в высоту и синеву мира. Солнце (в двояком сближении с фигурами женщины и отца) входит в вуаеристский комплекс в качестве фундаментального его компонента.

Вознесенная позиция наблюдающего "сверху" вуаера выявля-

ется в одном из самых "извращенных" рассказов Бабеля — "В щелочку" (отметим явную двусмысленность названия, ср. — половая щель), полностью сконцентрированном на ситуации вуаеризма. Герой рассказа частенько захаживает к некой мадам Кебчик, держащей в своей "семейной квартире" двух девиц, Марусю и Тамару.

"Одно окно из комнаты девушек выходит на улицу, другое — отдушина под потолком — в ванную. Я увидел это и сказал Фанни Осиповне Кебчик:

— По вечерам Вы будете приставлять лестницу к окошечку, что в ванной. Я взбираюсь на лестницу и заглядываю в комнату к Марусе. За это пять рублей" (т. 1, с. 71).

Рассказчик занимает свое положение на вершине лестницы и обнаруживает в комнате Маруси "приятного" клиента, который ведет себя необычно. Он "хозяйственно" раздевается, нарциссически разглядывая себя в зеркало. По существу, он в своем автовуаеризме дублирует рассказчика на лестнице:

"...снимет воротник, взглянет в зеркало, найдет у себя под усами прыщик, рассмотрит его [...]. Снимет ботинку и тоже исследует — нет ли в подошве изъяну" (с. 71).

Это дублирование авторского вуаеризма, как уже отмечалось, характерно для Бабеля и организует типичную для его рассказов ситуацию множественных перекрестных идентификаций, в данном случае — повествователя и клиента.

Эта идентификация принимает неожиданный поворот в дальнейшем развертывании новеллы.

"Они поцеловались, разделись и выкурили по папироске. Я собирался слезать. В это мгновенье я почувствовал, что лестница скользит и колеблется подо мной. Я цепляюсь за окошко и вышибаю форточку. Лестница падает с грохотом. Я вишу под потолком" (с. 71).

Падение лестницы, на мой взгляд, вносит некоторую ясность в ту пространственную структуру, которую выбирает рассказчик для подсматривания. Фрейд, анализируя частое появление лестниц в сновидениях, пришел к выводу, что они символизируют половой акт. Он же пояснил происхождение такой неожиданной аналогии:

"Нетрудно обнаружить почву для такого сравнения: мы поднимаемся наверх серией ритмических движений, вызывающих нарастающую одышку, а затем несколькими прыжками вновь спускаемся вниз. Таким образом, ритмическая схема совокупления воспроизводится карабканием вверх" [304, с. 390][9].

Если принять объяснение Фрейда, то катастрофическое падение повествователя с лестницы может быть уподоблено символическому завершению полового акта. Этим, возможно, объясняется и тот факт, что рассказчик слезает с лестницы, когда наблюдаемые им

мужчина и женщина “поцеловались” и “разделись”. Падение завершает то, что начато другими. В каком-то смысле повествователь “отбирает” у клиента предназначенное тому. Не потому ли и после разоблачения вуаера “долговязый [клиент] стоит дурак дураком. У меня непреодолимо бьется сердце” (с. 72).

Таким образом, положение “наверху” означает и некую высшую точку, за которой следует “падение” — разрядка, овладение. И все же не вызывает сомнений, что это положение тесно связано с идеей солярности, оно преобразует в вуаеристскую позицию положение солнца, отца, правителя. Фрейд даже объясняет истерическую слепоту неким “наказующим” голосом, говорящим изнутри субъекта и произносящим:

> **“Поскольку ты использовал свой зрительный орган для дурных чувственных удовольствий, тебе больше вовсе не следует видеть” [308, с. 113].**

Вуаер в своей “возвышенной” позиции находится как раз там, откуда раздается этот голос. Он как бы смотрит на себя сверху и наказывает себя.

В рассказе “В щелочку” глаз вуаера помещен в “отдушину под потолком” — куда должно заглядывать солнце. В рассказе “Дорога” Бабель так описывает придуманную им сходную вуаеристскую пространственную структуру: “От мира отделял нас густой и легкий шелк гардин; солнце, вделанное в потолок, дробилось и сияло” (т. 2, с. 205). В этом рассказе повествователь, вернувшись с фронта, попадает в императорский Аничков дворец (в пространство властителя, *отца* нации). Его появление во дворце отмечено обычной для Бабеля резкой инфантилизацией рассказчика:

> **“Я отодвинул рукой игрушки, разбросанные по столу [...].**
>
> **— Купаться, — сказал стоявший над диваном Калугин, поднял меня и понес в ванну. [...] В кальсоны я ушел с головой, халат был скроен на гиганта, ногами я отдавливал себе рукава” (т. 2, с. 204-205).**

Инфантильность рассказчика становится особенно очевидной именно в эпизоде примерки императорского белья. Сцена эта напоминает детскую игру, во время которой дети надевают одежду родителей — недаром она завершается недозволенным курением огромных папирос Александра Третьего. В данном случае речь идет о символической примерке костюма *отца* par excellence — императора. Впрочем, и тут идентификационная ситуация предельно амбивалентна. Император выступает одновременно и как гигант-отец, и как ребенок:

"Остаток ночи мы провели, разбирая игрушки Николая Второго, его барабаны и паровозы, крестильные его рубашки и тетрадки с ребячьей мазней" (с. 206).

Солнце, "вделанное в потолок" и наблюдающее за этой игрой травестий и недозволенных ролевых подмен, идентифицируется с глазом мертвого императора, Бога, отца[10].

4.

Одним из наиболее фундаментальных исследований вуаеризма до сих пор остается классическая статья Карла Абрахама (1913). В ней приводится целый ряд случаев, когда скопофилия сопровождается явлением, определяемым Абрахамом как "невротическая фотофобия" (neurotic photophobia) — боязнь света, в том числе солнечного. Абрахам рассказывает о пациенте, который заделывал в своей спальне любую щель, не исключая замочной скважины, и успокаивался, только оградив себя от малейшего проникновения света в свое убежище.

Мотивировка такой патологической фотофобии в целом ряде случаев заключалась в бессознательной идентификации солнца с отцом, вернее с отцовским глазом, преследовавшим пациента. Этот страх отцовского взгляда мог быть спровоцирован различными факторами: в одном случае — стремлением пациента подглядывать за своей матерью (например, когда она раздевалась), в другом — тем, "что недреманное око отца (father's watchful eye) выследило сына во время мастурбации" (Абрахам [156, с. 185]). У больных развивался невротический страх быть увиденными, застигнутыми врасплох.

Вуаеризм возникает в значительной степени именно в результате идентификации невротика с всевидящим глазом отца, солнца, Бога.

У Бабеля есть два текста, касающихся мастурбации. Первый, свободное переложение военных очерков Гастона Видаля, называется "На поле чести" (1918). Здесь капитан Ratin застает дезертировавшего солдата Биду за онанизмом. Обнаружение это предваряется маленькой деталью: "Солнце было в зените", за чем следует:

"Это был солдат Биду, дурачок Биду. Он сидел скорчившись на дне сырой ямы. [...] Солдат занимался тем, чем утешаются дрянные старикашки в деревнях и порочные мальчишки в общественных уборных" (т. 1, с. 80).

Чтобы выгнать Биду из ямы, Ratin мочится прямо ему в лицо ("Зловонная струя с силой брызнула в лицо солдата"; т. 1, с. 81).

Несчастный идиот выбегает из своего укрытия только для того, чтобы получить немецкую пулю в грудь. Ratin затем добивает его из револьвера. Биду неслучайно описывается Бабелем как идиот, регрессировавший до состояния ребенка или "дрянного старикашки". Мастурбация оказывается проявлением глубокой регрессии на инфантильную стадию сексуальности. Она же вводится и в явный скопофилический контекст. При этом солнце, стоящее в зените, оказывается пространственным эквивалентом глаза капитана, возвышающегося над Биду, скрючившимся в яме. Показательно, что в "Первой любви" офицер также занимает положение вверху — в бойнице, или над отцом, ползающим перед ним на коленях.

В обоих случаях "застигнутый" персонаж символически преобразуется в животное (существо, ползающее на четвереньках). Ratin называет Биду "mon cochon", Бабель определяет его глаза как "свиные глазки".

Не может, конечно, не вызвать изумления и жест капитана, отвечающего на мастурбацию подчиненного мочеиспусканием. Фрейд, установивший символическую близость эротики огню, показал, что мочеиспускание (в некоторых случаях — детский уринальный эротизм, выступающий как эквивалент полового акта [304, с. 438-439]) у мужчин обыкновенно противостоит коитусу. Это связано с блокировкой мочеиспускания в состоянии эрекции:

> "Взрослый знает, что в действительности два этих акта несовместимы — как несовместимы огонь и вода. Когда пенис находится в состоянии возбуждения, побудившем сравнить его с птицей, а ощущения подобны жару огня, мочеиспускание невозможно. И наоборот, когда пенис осуществляет функцию удаления мочи (телесной воды), всякая связь с генитальной функцией кажется угасшей. Относительно противоположности этих двух функций мы можем сказать, что мужчина заливает свой собственный огонь своей собственной водой" (Фрейд [302, с. 299-300]).

Действие Ratin'а как раз и демонстрирует такое гашение эротического огня водой. Подчеркнуто амбивалентно выступает в этом контексте солнце (огонь). Оно открывает, обнаруживает проступок Bidou и тут же, в лице офицера наказывает провинившегося, сначала ослепляя его мочой, гася в нем эротический порыв, а затем фактически убивая его (ср. со сценой из рассказа "Иваны", в которой рассказчик ночью мочится на труп поляка — ночь и моча, в данном случае, также входят в контекст смерти).

В раннем тексте Бабеля "Зверь молчит" (1918) мастурбацией занимается "старая обезьяна":

> "Понурив бесстрастную морду, равнодушно раскорячив ноги, обратив на ба-

бу тусклый и невидящий взор, обезьяна отдается дурному занятию, так развлекаются тупые старики в деревне и мальчики, скрывающиеся на черном дворе за сорными кучами" (т. 1, с. 184).

Солнце и тут активно включено в контекст рассказа: "Солнце стоит над головой"; "В вышине блистает одинокое синее солнце" (т. 1, с. 188). Синева солнца, без сомненья, отсылает к голубым глазам, и эта связь с глазами открыто заявлёна там, где речь идет о наблюдающей за обезьяной бабой: "Луч солнца тронул сощуренный бабий глаз. Глаз засиял и покосился на сгорбившуюся полосатую фигурку" (т. 1, с. 185).

Между очерками "На поле чести" и "Зверь молчит" есть очевидное сходство. Оно проявляется не только в откровенном уравнивании солдата Биду с обезьяной, но и в самом сюжете истребления человеческого или звериного стада. В военном очерке Бабель описывает бои, в которых "потери были огромны" (т. 1, с. 80), и то же самое, по сути дела, относится к петроградскому зоосаду, где "из тридцати шести обезьян остались в живых две. Тридцать четыре умерли от чахотки и недоедания" (т. 1, с. 186).

Этот падеж людей и животных так или иначе связан с присутствием божественного вуаерствующего глаза, который обнаруживает и карает пороки. Но эти отношения, отсылающие к карающему зрению светила-Бога, устанавливают предельно амбивалентные связи между животными, стариками, детьми и Божеством.

Вот как описывает Бабель "события" после публичной мастурбации обезьяны:

"Я и мальчики — мы остаемся и смотрим на жующую обезьяну. Старая полька, услуживающая в здании, стоит рядом со мной и торопливо бормочет о том, что люди Бога забыли [...]

Из глаз старухи выкатываются мелкие слезинки, она снимает их с морщин ловкими тонкими пальцами, трепыхается изогнутым телом и все бормочет мне о людях, о Боге и об обезьяне..." (т. 1, с. 185).

"Я и мальчики..." — фраза, которая вводит тему бабелевского вуаеризма, приравнивает литератора подсматривающему ребенку. Публичная мастурбация зверя каким-то образом связывается с забвением Бога (по существу, интерпретируется как игнорирование всевидящего ока отца). И эта связь проборматывается старухой, которая сама своими "ловкими тонкими пальцами" и трепыханием "изогнутого тела" (по существу, оргиастическим) напоминает обезьяну и отсылает к ее откровенной сексуальности.

Солнце — око Бога, Отца — карает, но и превращает человека в бесстыдности его поведения в животное, младенца и старика. Две

последних ипостаси эксгибициониста определяют его десексуализацию, вернее, отказ от взрослой активной сексуальности. Они как бы символически выражают тот кастрационный комплекс, который связан с ситуацией скопофилии.

Абрахам проследил связь вуаеризма со страхом ослепления и кастрации. Ослепление является наказанием за подглядывание. При этом, как заметил психоаналитик, речь всегда идет о потере одного глаза. Эта странная тенденция объясняется бессознательным приравниванием глаза гениталиям, как мужским, так и женским. Страх потери глаза связан со страхом кастрации — но также и с чувством вины, вызванным стремлением ослепить (=оскопить) отца (=солнце).

Таким образом, амбивалентность скопофилических неврозов во многом опирается на сложную игру идентификаций: вуаер, идентифицируя себя с отцом, стремится в то же время ослепить (кастрировать) его.

Зрение и кастрация объединены Бабелем и в загадочном рассказе "Баграт-Оглы и глаза его быка" (1923). "Я увидел у края дороги быка невиданной красоты. Склонившись над ним, плакал мальчик" (т. 1, с. 103), — с этих слов начинается повествование. Мальчик оплакивает быка, оскопленного ночью соседом Мемед-ханом. Среди прочих источников сюжет этого рассказа, по-видимому, имеет в подтексте миф о Митре — солярном божестве, убившем быка[11]. Фрейд отмечает:

> "...из сцены убийства быка Митрой можно заключить, что он воплощает сына, который сам совершил жертвоприношение отца..." [310, с. 342].

Любопытно, что мальчик (авторское alter ego и в то же время своеобразный двойник кастрированного животного) отмечен очевидными солярными чертами: "мальчик с лицом, розовым, как заря" (т. 1, с. 103).

> "Кровь стекала по ногам изувеченного быка и закипала в траве. И, услышав стон быка, я заглянул ему в глаза и увидел смерть быка и свою смерть и пал на землю в неизмеримых страданиях" (с. 103), — пишет Бабель.

Он описывает глаза быка как зеркала ("В их влажной глубине я нашел зеркала..."; с. 103), в которых литератор-вуаер обнаруживает самого себя: "Мою юность, убитую бесплодно, увидел я в зрачках изувеченного быка..." (с. 104). Пустота "отверстых глазниц", зеркальных глаз быка — знак кастрации животного, которая проецируется и на рассказчика ("бесплодная юность"), и на солнечного мальчика (ср. с "тусклым невидящим взором" мастурбирующей

обезьяны в рассказе “Зверь молчит”). Рассказчик идентифицируется с быком (ср.: “услышав стон быка...” — “огласив ущелье стоном, я поднялся на ноги...”; ср. также “закипающую” кровь быка и пену, “клокочущую в углах губ” рассказчика). Возможность такой идентификации подчеркнута в сценарии Бабеля “Беня Крик” — тут резник “Левка *Бык* в кожаном переднике, измазанном кровью, рассекает недавно зарезанного вола” (т. 2, с. 436). Резник сам является быком, которого он режет и который был охолощен (вол). Показательно также, что рассказ о быке Баграт-Оглы кончается прямо-таки неминуемым упоминанием солнца, которое “всплывало над нашими головами” (т. 1, с. 104).

Символическая связь между животным и рассказчиком устанавливается через определенные структуры зрения, через зеркальную систему отражений, в которых глаза выступают и как эквиваленты солнца, и как отражатели. Глаза быка становятся глазами повествователя.

В “Баграт-Оглы и глазах его быка” устанавливается также прямая связь между глазами и гениталиями. Трансформация глаз быка в пустые зеркала (его метафорическое ослепление) буквально описывается как кастрация.

Жорж Батай в “Истории глаза” без всякой связи с Бабелем обработал сходную символическую цепочку. Бык определяется Батаем как солярный монстр (ср. с солярной символикой в рассказе “Эскадронный Трунов”, где галичанин, на туловище которого “была посажена [...] головка змеи” — солярного животного, — вел коровенку и телом своим “пересекал горячий блеск небес”; т. 2, с. 91). Его тестикулы впрямую ассоциируются с глазами. В сцене корриды кастрации поверженного быка соответствует смерть тореадора Гранеро, которому бык протыкает глаз. Символические цепочки Батая странным образом повторяют те, что организуют тексты Бабеля (во многом это связано с их универсальностью). Как показал Аллан Вайсс, тавромахия, например, включает в себя сразу несколько тесно сплетенных мотивов: преимущественно, распятия (Бык как Бог — тореадор, “распятый” на его рогах, идентифицируется с Христом; этот же мотив проведен и через многие мексиканские рисунки Эйзенштейна) и эротики. Смерть и эротика соединены в корриде. Мишель Лейрис объясняет в своем “Зеркале Тавромахии”, что фаллическая по преимуществу фигура быка взаимодействует с матадором в своеобразном эротическом танце, движениями близком коитусу, удар же шпагой является финальным моментом пенетрации, а смертный спазм — оргазмом (Вайс [184, с. 68])[12].

Глаз как символический эквивалент фаллоса и Бога имеет в этих цепочках принципиальное значение. Закономерно, что он ассоциируется также и с солнцем. Героиня "Истории глаза" Симона предается фантазиям, среди которых есть и такая: "Вырезать, как резцом, глаза бритвой, что-то красное, солнце" (Батай [167, с. 126]).

Любопытно, что в одной из своих фантазий Симона идентифицирует глаз с женской грудью: "...она напряглась и долго наслаждалась, так сказать, выпивая мой глаз губами. Затем, не оставляя моего глаза, который она сосала так же упрямо, как грудь..." и т. д. [167, с. 125]. Эта возможность эротического переноса с одной цепочки эквивалентов на другую позволила Ролану Барту определить эротизм Батая как "по существу метонимический" (Барт [164, с. 245]).

5.

Эксцентрические ассоциации Батая возвращают нас к "Моему первому гонорару" Бабеля. Вспомним странные фразы о том, как "прозрела" Верина плоть, те фрагменты, в которых грудь уподобляется глазам: "Расплывшиеся соски *слепо* уставились в стороны" (т. 2, с. 249). И: "Голова моя тряслась у ее груди, свободно вставшей надо мной. Оттянутые соски толкались о мои щеки. Раскрыв влажные веки, они толкались, как телята" (т. 2, с. 252)[13]. В этих описаниях обращают на себя внимание несколько моментов. Во-первых, бросающаяся в глаза параллель с "Баграт-Оглы и глазами его быка". Кастрации в этом очерке, как указывалось, соответствует своего рода слепота быка. В "Гонораре" прозрение также связывается с животным, но вместо быка в этом контексте возникают телята. Метафорический анималистический ряд сохраняется Бабелем. Во-вторых, речь идет об эректильности груди, об очевидном уподоблении ее встающему фаллосу. Прозрение описывается в кодах, сходных с ослеплением. Ослепление приравнивается охолощению, прозрение — эрекции. Прозревающее тело будто напрягается изнутри, распираемо какой-то могучей эротической силой.

Интересно, что Бабель часто связывает мотив груди отнюдь не с кормящей матерью, но либо с женщиной, которая не рожала (например, Doudou), либо с женщиной, не предназначенной для прокреации — проституткой. Поведение груди, как уже говорилось, порой напоминает фаллическую эрекцию. Речь в обоих случаях, вероятно, идет о том, что в психоаналитической литературе опреде-

ляется как "фаллическая мать". Фаллическая мать возникает на оральной стадии сексуальности, когда грудь участвует в наслаждении, получаемом младенцем, на правах фаллоса. Неожиданным образом в качестве фаллической матери могут фигурировать именно *не-матери* — например, ведьма, проститутка или девушка. Проститутка — потому что она полностью отдается сексу (а следовательно, ведет себя согласно кодам мужского, "фаллического" поведения), девственница же — потому что она не была дефлорирована, а следовательно кастрирована, лишена фаллоса (Фрейд [298, с. 82-83]). На оральной стадии грудь и фаллос взаимозаменимы, мужчина (отец) в таком случае может наделяться грудью, а женщина — пенисом. Согласно Гезе Рохайму, отлучение от груди провоцирует у младенца перенос сексуальности с нее на собственный пенис, который также приравнивается груди. Рохайм также показывает, что между мифическим образом фаллической матери и молоком существует глубокая связь. Он приводит примеры множества поверий, связывающих коров (соски на вымени наиболее отчетливо ассоциируются по своей форме с фаллосом) и доение с таким классическим образом фаллической матери, как ведьма. Он же указывает на специфическую связь этих поверий с вуаеристскими ритуалами [273, с. 179-206][14]. Так или иначе, образ фаллической матери помогает понять глубинную амбивалентность бабелевских образов, настойчивость, с какой мужчины в его рассказах неожиданно преобразуются в женщин и наделяются подобием женской груди.

В сценарии "Беня Крик" (1926) Бабель изображает "обнаженного до пояса Кольку Паковского", одного из членов банды Крика, когда старый китаец делает ему татуировку. И вновь Бабель уделяет особое внимание соску на мужской груди: "...он расцветил красками мышиный хвост, обвившийся змеей вокруг Колькиного соска" (т. 2, с. 439). Это орнаментальное взятие соска в круг также превращает его в глаз, но глаз, нарисованный хвостом-змеей — очевидным фаллическим знаком (напомним еще раз о солярном символизме змеи). В данном случае трансформация пола связана с мотивом накалывания, прорезания плоти.

Бабелевское описание подчеркивает смешение половых ролей. Эрекция оказывается свойством женской груди. Эта половая амбивалентность в полной мере соответствует символической амбивалентности глаза, по мнению Абрахама, в равной мере заменяющего собой и мужские и женские гениталии. Такую же роль стимулятора половой инверсии может играть и молоко. В рассказе "Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионыча" "красный генерал" Матвей

Павличенко вспоминает о днях своей юности, когда он был пастухом:

"...молоком меня навылет прохватило, воняю я, как разрезанное вымя, бычки вокруг меня для порядку ходят, мышастые бычки..."(т. 2, с. 55).

Мужчина претерпевает метаморфозу, превращаясь в странный разрубленный "женский" орган — разрезанное вымя — оттого что молоко как будто вспарывает его плоть[15].

В бабелевских текстах соски могут обратить тело в некое подобие лица, в котором прорезается особое телесное зрение. Они как будто преобразуют тело в физиономию Баубо[16]. Эта трансформация телесности часто сопровождается метафорической трансформацией пола. В "Эскадронном Трунове" Бабель описывает, с явными гомосексуальными обертонами, гибель молодого пленного офицера — девятого из группы пленных поляков.

"Девятый этот был юноша, похожий на немецкого гимнаста [ср. с акробатическим танго Doudou — *М. Я.*] из хорошего цирка, юноша с белой немецкой грудью и с бачками, в триковой фуфайке и в егеревских кальсонах. Он повернул ко мне два соска на высокой груди, откинул вспотевшие белые волосы..." (т. 2, с. 93-94).

Это явление "высокой груди" у мужчины, которую он, подобно глазам, поворачивает в сторону рассказчика, имеет двоякую функцию. С одной стороны, оно подчеркивает половую амбивалентность юного тела. С другой стороны, оно задает это тело как лицо с прозревающими глазами сосков. Глаза эти могут окончательно раскрыться, только если тело будет взрублено, рассечено. (Однажды Бабель косвенно сблизил женскую грудь с гвоздями, пронзившими тело Христа: в рассказе "Костел в Новограде" ксендз развешивает "на гвоздях спасителя лифчики своих прихожанок"; т. 2, с. 10). Смерть задается, таким образом, как символическое соитие и раскрытие зрения одновременно. Именно эта двойственность смерти и придает смысл латентному гомосексуализму сцены. В раннем варианте рассказа ("Их было девять") половая амбивалентность эпизода подчеркнута еще более грубо. Смерть юноши описывается таким образом:

"Медленным движением отдающейся женщины поднял он обе руки к затылку, рухнул на землю и умер мгновенно" (т. 1, с. 439).

Роль солнца в половой трансформации хорошо представлена в классическом тексте мировой психиатрии, "Воспоминаниях нервного больного" Даниэля Поля Шребера, исследованных

крупнейшими психоаналитиками от Фрейда до Лакана. Шребер описывал особую роль солнца в его психическом мире. Солнце, уподоблявшееся им Богу, пронизывало его тело некими лучами-нервами, которые буквально меняли его пол, превращая в женщину. Эта трансформация пола становилась особенно очевидной, когда солнце "приближалось" к больному:

> **"В момент такого приближения [...] кто угодно может убедиться в наличии у меня достаточно развитых женских грудей. [...] Любой может убедиться в чередующемся набухании и опадании моих грудей" (Шребер [324, с. 228]).**

Фрейд заметил, что эта воображаемая феминизация героя связана с угрозой кастрации, исходившей от отца (солнца) и связанной с детским онанизмом. В некоторых своих чертах психоз Шребера, согласно Фрейду, "слово в слово совпадал с ипохондрическими страхами онанистов" (Фрейд [303, с. 157])[17].

Трансформация пола происходила у Шребера под воздействием лучей, буквально пронизывавших тело больного. Шребер подробно рассказывает, как эти лучи-нервы, уподобляемые им также сухожилиям, проникают под его кожу и создают там густую чувствительную сеть. При этом груди описываются им как узлы на этой подкожной сети — по существу, солнечные узлы (с. 226). Солнце пронзает тело невротика и одновременно как бы вступает с ним в соитие, тем самым трансформируя его в женщину.

У Бабеля, как мы видели, трансформация пола также связана с темой смерти-соития, темой насильственного (отчасти солярного) проникновения в тело. Чрезвычайно показательно, как Бабель вводит это описание смерти-соития (в "Их было девять"):

> **"Пулеметы втаскивали на пригорок, как телят, на веревках. Они двигались рядком, как дружное стадо, и успокоительно лязгали. Солнце заиграло на их пыльных дулах" (т. 1, с. 439).**

Мы уже знаем, что теленок, бычок ассоциируется у Бабеля с глазом и солнцем, смертью и кастрацией. Солнце на дуле пулемета-теленка, вероятно, не случайная прелюдия к смерти поляка. Солнце, посылающее лучи, отраженные блестящей поверхностью ствола, пронизывает собой тело, входит в него, соединяя воедино смерть и эротику. В "Эскадронном Трунове" солнечные пулеметы-телята убраны, но заменены еще более отчетливым солярным символом смерти — расстреливающими бойцов аэропланами, о которых говорится, что "солнце розовым лучом ложилось на блеск их крыльев" (т. 2, с. 95). Солнце-птица, солнце-бычок несут в себе в равной мере эротическую и танатологическую символику.

Еще одно упоминание груди и сосков в контексте эротики и смерти находим в рассказе "Замостье" (тоже из "Конармии"). Рассказчику снится очень странный сон:

> "Женщина, одетая для бала, приблизилась ко мне. Она вынула грудь из черных кружев корсажа и понесла ее мне с осторожностью, как кормилица пищу. Она приложила свою грудь к моей. Томительная теплота потрясла основы моей души, и капли пота, живого, движущегося пота, закипели между нашими сосками. [...]
>
> Я хотел [...] крикнуть, но челюсти мои, сведенные внезапным холодом, не разжимались.
>
> Тогда женщина отстранилась от меня и упала на колени.
>
> — Иисусе, — сказала она, — прими душу усопшего раба твоего...
>
> Она укрепила два истертых пятака на моих веках и забила благовонным сеном отверстие рта. Вопль тщетно метался по кругу закованных моих челюстей[18], потухающие зрачки медленно повернулись под медяками, я не мог разомкнуть моих рук и... проснулся" (т. 2, с. 110-111).

Соединение грудей заменяет подлинный половой контакт, превращая мужчину в женщину (сцена соприкосновения сосков придает всему эпизоду оттенок лесбиянства, как любовь "сестричек" в "Справке"). Любопытно, однако, что оно сейчас же обнаруживает свою связь со смертью (косвенно предвещаемую "*черными* кружевами корсажа") и слепотой. На глаза кладутся истертые пятаки (как будет видно из дальнейшего — своеобразные сниженные эквиваленты солнца), глаза слепнут, но слепнут так, как умирает дневное светило: "*потухающие* зрачки медленно повернулись..." Солнце активно участвует в этой манифестации смерти, пропущенной через сложные вуаеристские конструкции, соединенные с мотивом блокировки речи. Отверстие рта, забитое благовонным сеном, маркирует символическую трансформацию рассказчика в животное, возможно, все в того же быка, и явно отсылает к сцене похорон командира из "Эскадронного Трунова": "Крышка гроба была открыта, полуденное чистое *солнце* освещало длинный труп и рот его, набитый разломанными зубами..." (т. 2, с. 90. Разломанные зубы, согласно Фрейду, могут пониматься и как знаки кастрации и как знаки возвращения в инфантильное состояние — см. выше.).

Следует особо остановиться на этом мотиве трансформации человека в животное, имеющем для Бабеля принципиальное значение. Его рассказы насыщены анималистическими метафорами. Особенно характерны сравнения женщин с лошадьми. В "Иван-да-Марья" такое сравнение дополняется мотивом инфантильности и упоминанием груди:

"Его сопровождала рябая баба, статная как лошадь. Детская кофта, не по ней, обтягивала грудь бабы" (т. 2, с. 214). В "Старательной женщине": "Чей-то конь ржет тонко, как тоскующая женщина..." (т. 2, с. 160). В "Гапе Гужва": "Девушки поросли коротким, конским волосом" (т. 2, с. 189). И там же: "Гапе видны были коричневые плечи дочерей, низколобых, губатых с черными грудями" (т. 2, с. 190). Иногда эти сравнения носят менее определенный характер, как, например, в "Жизнеописании Павличенки": "...всю долгую ночь мы голые ходили и шкуру друг с дружки обрывали" (т. 2, с. 56). Или в "У святого Валента", где в общей метафоре объединены и корова, и лошадь: "Тело Сашки, цветущее и вонючее, как мясо только что зарезанной коровы, заголилось [...], и Курдюков, придурковатый малый, усевшись на Сашке верхом и трясясь, как в седле, притворился объятым страстью. Она сбросила его и кинулась к дверям" (т. 2, с. 87).

В некоторых случаях эквивалентность людей животным ложится в основу всей нарративной структуры. Так, в новелле "Чесники" "дама всех эскадронов" Сашка, наделенная "чудовищной грудью", "закидывавшейся за спину", пытается случить свою кобылку с молодым жеребцом начдива, порученным юному казачонку Степке. Вся история "покупки" жеребца прозрачно связывается с отношениями Сашки и казачонка, которому она предлагает целковый (в своем сюжете "Чесники" перекликаются со "Справкой", хотя и в инвертированной форме):

"К тебе, говорит, Степка, при таком жеребце много проситься будут, но не моги ты пускать его по четвертому году...

— Вас небось по пятнадцатому году пускаешь, — пробормотала Сашка..." (т. 2, с. 120).

Идентификация Сашки с кобылой подчеркивается и в финале эпизода "совращения":

"Сашка справилась с жеребцом и потом отвела в сторонку свою лошадь.

— Вот мы и с начинкой, девочка, — прошептала она, поцеловав свою кобылу в лошадиные пегие мокрые губы с нависшими палочками слюны, потерлась о лошадиную морду..." (с. 120)[19].

О многочисленных ассоциациях человека с птицей или быком мы уже упоминали. С точки зрения Фрейда, такого рода ассоциации с животными свидетельствуют об инфантильном сознании, близком по своим структурам первобытному тотемизму. В "Анализе фобий пятилетнего мальчика" Фрейд подробно разбирает случай подмены образа отца образом лошади, вызывавшей у маленького Ганса чувство страха. Страх этот обычно связан с родительским запретом на мастурбацию. Возможно, этим отчасти объясняется и анимализация бабелевских персонажей, предающихся мастурбации. Фрейд цитирует одесского (!) исследователя Вульффа, утверждавшего:

"Такие фобии (фобии лошадей, собак, кошек, кур и др. домашних животных), по моему мнению, в детском возрасте по меньшей мере так же распространены, как pavor nocturnis, и в анализе почти всегда раскрываются как перенесение страха с одного из родителей на животных" (Фрейд [310, с. 318]).

Фрейд ссылается на описанный Ференци случай "положительного тотемизма" у маленького Арпада, страх кастрации у которого переносится на кур, вызывая парадоксальную психотическую реакцию:

"...он сам стал курицей, интересовался курятником и всем, что в нем происходит, и заменил свой человеческий язык кудахтаньем и петушиным пением [...] и пел только такие песни, в которых говорилось о пернатых. Его поведение по отношению к тотему-животному было исключительно амбивалентное, полное чрезмерной ненависти и любви. Охотнее всего он играл в резанье кур. «Резанье пернатых составляло для него вообще праздник. Он был в состоянии часами в возбуждении танцевать вокруг трупов животных. Но потом он целовал и гладил зарезанное животное, очищал и ласкал изображения кур, которых сам терзал»" (Фрейд [310, с. 320]).

Садизм по отношению к животным — одна из отличительных черт прозы Бабеля. Напомню хотя бы эпизод убийства гуся в рассказе "Мой первый гусь", описываемого как своего рода инициация — ритуал подтверждения мужского достоинства автора в глазах казаков (характерным образом сравниваемых Бабелем со жрецами):

"Я догнал его и пригнул к земле, гусиная голова треснула под моим сапогом, треснула и потекла. Белая шея была разостлана в навозе, и крылья заходили над убитой птицей.

— Господа бога душу мать! — сказал я, копаясь в гусе саблей. — Изжарь мне его, хозяйка.

Старуха, блестя слепотой и очками, подняла птицу..." (т. 2, с. 34).

Убийство гуся, описываемое как ритуальное жертвоприношение, завершается кощунственным поминанием бога и матери. Сразу же вслед за этим возникает образ "слепой" старухи, и заклание гуся увязывается с выключением зрения и попранием родительского (божественного) ока. Убийство голубя в "Истории моей голубятни" также соединено с мотивом ослепления. Очевидно, что садистический анимализм Бабеля связан все с тем же комплексом инфантильного вуаеризма.

6.

В рассказах Бабеля явственно прочитывается пара многократно повторяющихся образов: слепой персонаж и убийственное солнце, разрывающее смертную плоть. Образов этих так много, что пере-

числить их все не представляется возможным. Приведу некоторые характерные описания, чтобы дать хотя бы общее представление о странном изобилии изувеченных и слепых глаз в бабелевской прозе.

В "Берестечко" на стенах замка "нимфы с выколотыми глазами водят старинный хоровод" (т. 2, с. 71). В "Вечере" возникает слепой "Галин в блистающих бельмах" (т. 2, с. 78). В рассказе "Афонька Бида" о герое говорится, что "вместо левого глаза на его обуглившемся лице отвратительно зияла чудовищная розовая опухоль" (т. 2, с. 85). В "У святого Валента" появляется старуха: "Зрачки ее были налиты белой влагой слепоты и брызгали слезами" (т. 2, с. 87). В "Истории моей голубятни" внутренности птицы ослепляют рассказчика: "Голубиная нежная кишка ползла по моему лбу, и я закрывал последний незалепленный глаз, чтобы не видеть мира..." (т. 2, с. 149). В "Гапе Гужва" уполномоченный Ивашко также отмечен странными глазами: "...зрачки больной кошки висели в глазницах. Над ними торчали розовые голые дуги" (т. 2, с. 188). Нечто сходное и в "Концерте в Катериненштадте": "Два вздутых и белых зрачка висят в сумраке. Они похожи на остановившиеся глаза ослепшей птицы" (т. 1, с. 199). Фроим Грач из "Одесских рассказов" одноглаз (т. 2, с. 255). В рассказе "Закат" у Двойры глаза "вываливаются из орбит" (т. 2, с. 261). В "Переходе через Збруч": "Пули пробивают голову комбрига, и оба глаза его падают наземь" (т. 2, с. 7). (Эти вываливающиеся, выступающие из орбит глаза подобны фаллосу, как бы выступающему в момент эрекции из тела вовне.) В "Гюи де Мопассане": "Призрак слепоты стал перед ним [Мопассаном]. Зрение его слабело" (т. 2, с. 223).

Как мы старались показать, Мопассан тесно связан с темой солнца, он выступает как своего рода солярный мессия, и эта слепота солнечного пророка чрезвычайно существенна. Описание слепоты в солярных кодах встречается у Бабеля множество раз.

В описаниях такого рода солнце так или иначе увязывается со слепотой или проступает в самой поэтике ее описания:

"Солнце падало на меня из-за зубчатых пригорков [...] Старуха подняла на меня разлившиеся белки полуослепших глаз" (т. 2, с. 33). "Она стояла неподвижно, вокруг *ослепшей* ее головы бурлил *огненный* пыльный *луч*..." (т. 2, с. 138). "Сквозь *багровую* слепоту..." (т. 2, с. 143). "И заведующий кладбищем вплотную подошел к калекам. Трясущиеся его зрачки были выпущены на них. Они неслись на помертвевшее, застонавшее стадо, как *лучи* прожекторов, как языки *пламени*" (т. 2, с. 197). "Солнце всплыло над верхушками зеленой кладбищенской рощи. Арье-Лейб поднес пальцы к глазам. Из *потухших* впадин выдавилась слеза" (т. 2, с. 199). "За стеклами пенсне вываливались *обожженные* бессонницей, разрыхленные, запухшие веки" (т. 2, с. 206). "Оспенный *пламень зажег* их щеки, глаза вышли из орбит" (т. 2, с. 234). Само слово "орбита", соединяющее глаз с траекторией небесного тела, часто используется Бабелем, на наш взгляд, для создания такого солярного подтекста. "Из-под кровавой, льющейся завесы вышли ее глаза. [...] глаза ее косили, кровавые кольца *сияли* вокруг них..." (т. 2, с. 270). "Солнце [...] напрягалось и томилось слепотой своих лучей" (т. 2, с. 62). "И подняв к небу глаза, раскаленные бессонницей" (т. 2, с. 90), и т. д.

Как мы уже видели, этим описаниям соответствуют видения солнца как оружия, или оружия как органа зрения. В "Измене" Бабель пишет о "зрячем моем штыке" (т. 2, с. 114). Мотив зрячего оружия соотносится с мотивом зрячего солнца и иногда буквально с ним смешивается. В "Чесниках" Бабель описывает, как

"бледная сталь мерцала в сукровице осеннего солнца" (т. 2, с. 118). В "Гедали" это соединение мотивов получает новый оборот: " — В закрывшиеся глаза не входит солнце, — отвечаю я старику, — но мы распорем закрывшиеся глаза" (т. 2, с. 30). В "Рабби" появляется "кровоточащее мясо развороченных век" (т. 2, с. 36).

Да и точка́, подобно леденящему железу входящая в человеческое сердце в "Гюи де Мопассане", и рубцы, "тлеющие" на спине Раисы в том же рассказе, подразумевают присутствие все того же солнца (характерно это огненное определение рубцов — "тлеющие").

В "Пане Аполеке" солнце непосредственно участвует в усекновении главы Иоанна Предтечи на одной из картин Аполека (обезглавливание, согласно Фрейду, есть эквивалент кастрации) — солнечный луч функционирует как меч палача:

"У подножия картины был положен солнцем прямой луч. [...] Голова Иоанна была косо срезана с ободранной шеи. [...] Из оскаленного рта его, цветисто сияя чешуей, свисало крохотное туловище змеи" (т. 2, с. 18).

Змея, выпадающая изо рта Иоанна подобно языку, как солярно-фаллический символ также дублирует собой мотив солнца. (Ср. в "Любке Казак": "Солнце свисало с неба, как розовый язык..."; т. 1, с. 149). Животное, появляющееся изо рта (ср. с сеном во рту покойника в "Замостье"), свидетельствует также об анимализации персонажа картины (мотив, повторенный в "Гюи де Мопассане").

Разобранные цепочки эквивалентностей замыкаются в целом ряде случаев на одном важном символе — деньгах, монетах. Мы уже упоминали о сне рассказчика в "Замостье", где женщина кладет ему на глаза пятаки. Аналогичный мотив возникает в "Истории моей голубятни", когда дворник Кузьма советует рассказчику положить монеты на глаза мертвого деда:

"Ты бы ему пятаков на глаза нанес...

Но тогда, десяти лет от роду, я не знал, зачем бывают надобны пятаки мертвым людям" (т. 2, с. 153).

В рассказе "Сашка Христос" Тараканыч дает побирушке

"серебряный пятачок, очень блесткий.

— Начисть его, молитвенница, песком, — сказал Тараканыч, — он еще

более вида получит. В темную ночь ссудишь его господу богу, пятачок заместо луны светить будет..." (т. 2, с. 51).

Ночное светило приравнивается все к той же монетке. Когда в рассказе "Иван-да-Марья" мы читаем, что Коростелев стоял на капитанском мостике и "*медный* отблеск луны лежал на раскроенном его лице" (т. 2, с. 213), то ощущаем в этой детали предвестие его скорой гибели: "...лицо его разлетелось, молочные пластинки черепа прилипли к ободьям" (т. 2, с. 215). "Медный" отблеск на лице подобен монетам на глазах мертвеца, он как будто даже закрывает собой веки еще живого Коростелева в том же эпизоде на капитанском мостике: "Голова его с прикрытыми веками помотывалась, рассеченное лицо было закинуто к небу..." (т. 2, с. 215).

Здесь у Бабеля разворачиваются традиционные цепочки подмен. Медь может быть эквивалентна золоту, как показывает, например, история, связанная со смертью Потемкина:

"Так, когда на пути из Ясс в Николаев неожиданно умер кн. Г. А. Потемкин, «стали искать по карманам империалов, чтобы закрыть ему глаз (единственный зрячий) [...] казак подал медный пятак, которым и сомкнули глаз умершему» [...]: мы видим, что медная монета заменяет здесь золотую" (Успенский [291, с. 150]).

При этом в обоих случаях деньги, через связь с золотом и соответственно с солнцем, ассоциируются со смертью и потусторонним миром. Как заметил В. Я. Пропп,

"все, что окрашено в золотой цвет, этим самым выдает свою принадлежность к иному царству. Золотая окраска есть печать иного царства" [264, с. 285].

Это введение в подтекст денег, монет, которые могут ассоциироваться с солнцем (или его ночной ипостасью — луной), закономерно и обусловлено не только мифологическими стереотипами. Деньги как всеобщий товарный *эквивалент* в максимальной степени выражают идею подмен, символических субституций, знаковых цепочек, перевода одних ценностей в другие. Жан-Жозеф Гу показал, что деньги в качестве универсального эквивалента функционируют во многом аналогично фаллосу, фигуре отца (Бога, монарха). Важнейшим условием для их фетишизации в качестве сверхзнака, организующего все остальные знаки подчиненной им знаковой сферы, является их исключение из той сферы, которой они управляют. Согласно Фрейду, приобретению отцом статуса сверхзнака предшествует убийство отца. Деньги становятся всеобщим эквивалентом в той мере, в какой сами перестают быть

товаром. Фаллос становится сверхзнаком либидинозной сферы через кастрационный комплекс. Гу остроумно показывает сходство генезиса золота (денег) и фаллоса в качестве сверхзнаков. Золотом можно обладать как ценностью лишь в той мере, в какой оно исключается из обращения, т. е. теряет свой основной смысл. Деньги *уничтожают* себя, превращаясь в совершенную меновую ценность. Точно так же, согласно Лакану, кастрация, уничтожая наслаждение, позволяет последнему вписаться в структуру либидинозных законов (Гу [194, с. 81-82]). Очевидно, что и фундаментальное значение фигуры отца связано в значительной степени именно со страхом кастрации.

Эта "негативность", необходимая для возникновения сверхзнака, может быть описана в терминах исключенности, удаленности, неучастия. Но именно в этих терминах и описывается ситуация вуаера, как и ситуация символической кастрации.

Сверхзнаки не только исключаются из обращения, они, в некоторых своих ипостасях, исключаются из языкового этикета, хотя и организуют знаковые системы. Говорить о деньгах в некоторых случаях столь же неприлично, как и говорить о сексе. Подсматривание также относится к постыдным действиям, табуированным культурой. Шокирующий характер многих рассказов Бабеля как раз и заключен в нарушении этих фундаментальных табу. Интеграция "исключенных" сверхзнаков в дискурс, как правило, осуществляется за счет их эстетизации. Деньги, например, в той мере ассимилируются культурой, в какой они исключаются из оборота, лишаются значения эквивалента и превращаются в эстетизированный объект нумизматики. Именно в качестве нумизматических образцов они появляются в музеях.

Противоположностью эстетическому является документ[20]. Документ принципиально сопротивляется эстетизации, и в силу этого — приручению табуированных сверхзнаков. То, что свою "извращенную", эротизированную писательскую генеалогию Бабель назвал "Справка", может быть осмыслено именно в этом контексте. Само определение рассказа как "справки", акцент на денежном аспекте эротики, тема векселей и т. д. так или иначе связаны с антиэстетическим стремлением Бабеля удержать в тексте своих новелл "меновую" ценность табуированных эквивалентов.

Нельзя не заметить, что и тема перевода (обмена, подмены) также включается в эту художественную стратегию. "Справке" соответствует еще один рассказ Бабеля о его писательском рождении — "Дорога" (ср. его последнюю фразу: "Так началась тринад-

цать лет назад превосходная моя жизнь, полная мысли и веселья"; т. 2, с. 206). Мы уже рассматривали этот рассказ в контексте вуаеризма и травестии, переодевания рассказчика в императорские (отцовские) одежды. Но это, конечно, не исчерпывает богатства его содержания. Он начинается с того, что бандиты останавливают поезд, в котором рассказчик направляется в Петербург. В дверь теплушки входит "телеграфист" и, пристукнув пальцем по раскрытой ладони, произносит одну фразу, первую реплику в новелле: " — Документы об это место..." (т. 2, с. 201). Так в "Дороге" возникает драматический мотив документа, поданный с неким обертоном полунепристойности: "об это место...". Учитель Иегуда Вейнберг, протянувший телеграфисту мандат, сейчас же получает пулю в лицо. Рассказчик предъявляет бандиту иной "документ", спасающий ему жизнь и откровенно перекликающийся с золотыми десятками из "Справки": "Он приблизил ко мне мятое озабоченное лицо, — отодрал от кальсон четыре золотых десятирублевки, зашитых матерью на дорогу...". Эти отобранные деньги, как и "отнятые" у Веры в "Справке", отмечают начало той символической дороги, которая в конце концов приводит рассказчика к писательству[21]. Впрочем, в "Дороге" писательство заменено иной профессией — переводчика: "Меня сделали переводчиком при Иностранном отделе. [...] я принялся за перевод показаний, данных дипломатами, поджигателями и шпионами" (т. 2, с. 206). Показания в данном случае также выступают как эквивалент "документа".

Между сценой с отбиранием денег и финальным превращением повествователя в переводчика как раз и располагается уже рассмотренный нами эпизод инфантильной травестии и вуаеризма. Так или иначе мотивы документа и перевода, обрамляющие рассказ, соединены с теми странными половыми перверсиями, о которых шла речь в этой главе. Обмен, документ, сверхзнак оказываются неотрывно связанными с либидинозными структурами зрения и инфантильной сексуальности, темами Бога, отца и солнца. Так описывает Бабель свое становление как писателя.



Приложение I

А. К. Жолковский

ТОПОС ПРОСТИТУЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ

Вводные замечания

Как мы помним из гл. 1, авторство реплики о "сестричке" в "Справке"/"Гонораре" оказалось принадлежащим не Бабелю, а некой проститутке, клиентом которой, к тому же, был не он сам, а его приятель Сторицын. Подобные сведения не только не умаляют оригинальности автора, но, напротив, фокусируют исследовательское внимание на ее сути. В данном случае — на смыслах, которыми метаморфоза «проститутка — сестричка клиента» обрастает в двусмысленной творческой и эротической атмосфере "Справки" и на фоне мотива «сестры», входящего в общекультурный топос «проституции».

Искусство, в особенности столь щегольски металитературная проза, как бабелевская, всегда уходит корнями в предшествующую традицию, каждый раз видя свою задачу в новом повороте — конверсии готовых мотивных блоков, или гипограмм (Риффатерр [100]). Внимательное изучение топоса проституции, каким он сложился в русской и западной литературе конца XIX — начала XX веков, позволяет увидеть, сколь полно "Справка", при всей своей лаконичности, вобрала в себя этот литературный опыт и в чем состоит нетривиальный бабелевский вклад в его обогащение. С одной стороны, оказывается, что почти все, что есть в "Справке", так или иначе уже было, с другой — что было, да не так.

За полвека с лишним, отделяющих пионерское введение проблемы проституции в русский культурный обиход Гоголем, Некрасовым, Чернышевским и Достоевским от прихода в литературу Бабеля, эта тематика разрабатывалась неоднократно, в частности,

Гаршиным, Чеховым, Толстым, Горьким, Юшкевичем, Андреевым и Куприным — автором "Ямы", своего рода энциклопедии русской проституции[1]. "Яма" поучительна и как образец того непосредственного литературного фона, из которого вышел и от которого отталкивался Бабель[2]. В первую очередь, она существенна для "Справки"/"Гонорара", но глубинное родство всех трех текстов Бабеля сказывается и тут; так, материалом "Ямы" подтверждается интуитивно ощущаемая «бордельность» Раисиного дома в "Мопассане"[3].

Пользуясь "Ямой" как компендиумом наличных в русском литературном сознании представлений о проституции и дополняя ее данными других текстов, мы постараемся набросать тот репертуар повествовательных возможностей, который был разработан для изображения проститутки русскими литературными отцами Бабеля и его французскими "дядьями"[4]. Разумеется, топос проституции — не единственный, существенный для "Справки"/"Гонорара" и "Мопассана". Не менее важны топосы «руссоистской исповеди», «литературного дебюта» и «растиньяковской карьеры», не говоря о более обобщенных мотивах «семьи», «денег», «соблазнения», «вуаеризма», «перевода» и др., отчасти пересекающихся с «проституцией» и по мере надобности затрагиваемых в соответствующих главах нашей книги.

Прилож. I строится по следующему плану:

1. **Нарративный костяк.** 1. Тематика и сюжет. 2. Персонажи. 3. «Двойничество».

2. **Семейный комплекс: жена, дом.** 1. Семья или публичный дом? 2. "Полная хозяйка", самовар, чай.

3. **Семья: дети, братья, сестры.** 1. Дети. 2. Братья и сестры.

4. **Секс.** 1. Половые отношения. 2. Инициация. 3. Любовь и деньги.

5. **Власть и насилие.** 1. Физическое насилие. 2. Моральное насилие.

6. **«Реальность».** 1. «Правда». 2. Будничность, профессионализм, коммерция. 3. Медицина. 4. История падения.

7. **Дискурс.** 1. Фальшивая исповедь и китч. 2. «Литературность». 3. Ролевое поведение: «спасение». 4. Штампы: «русская женщина».

1. Нарративный костяк

1. **Тематика и сюжет.** Общие контуры рассказа о проститутке задаются той или иной комбинацией установок на поиски жизненной «правды» и установление социальной «справедливости». Проститутка, располагающаяся в низах общества и за деньги обслуживающая «подлинные», т. е. низменные, материально-телесные нужды его членов, служит готовым предметом, эмблематизирующим глубинную «реальность» жизни, ее сексуальную, коммерческую, эксплуататорскую и обменно-знаковую природу.

Первая из двух установок — *«объективно-исследовательская»*, более характерна для *французских* источников Бабеля, в частности, для новеллистики Мопассана, коллекционирующей различные формы феномена проституции. Основные сюжетные ходы здесь — «совращение» и «познание». *«Совращению»* может подвергаться либо невинная девушка, становящаяся в результате проституткой, либо уже продажная женщина, оказывающаяся объектом «вторичного» ухаживания. *«Познание»* строится как встреча писателя или иного мыслящего героя с проституткой, выслушивание ее истории, а иногда и реальная вовлеченность в ее жизнь. Последнее часто совмещает «познание» с «совращением», например, в виде половой инициации юного героя, обнаруживающегося инцеста и т. п. На глубинном уровне «совращение» и «познание» едины как разновидности «познания в библейском смысле» и служат одной и той же задаче — выявлению «обменного» характера человеческой практики (см. гл. 3, 13).

В *русской* литературе «объективно-познавательный» взгляд развивается сравнительно поздно (Куприн, Горький) и занимает подчиненное положение относительно *«проективно-утопической»* установки на *«спасение»* падшей женщины (Гоголь, Чернышевский, Достоевский, Толстой, Гаршин; см. Сигел [108], Матич [73]). Более того, даже у сравнительно «объективных» авторов пафос часто состоит не в открытии того, какова именно «реальная» жизнь, а в заключении, сколь она несправедлива. Впрочем, в этом отношении русские авторы имеют своим предшественником раннего Мопассана — автора рассказов о проститутках как «героинях сопротивления» времен франко-прусской войны, противопоставленных подлым хозяевам жизни — оккупантам-немцам и коллаборационистам-французам.

2. **Персонажи.** В качестве *героя* обычно выступает некий чувствительный и интеллигентный одинокий мужчина. По роду занятий он бывает гимназистом (“Яма” — Саша), студентом (“Что де-

лать?", "Яма" — Лихонин, "Припадок"), революционером ("Тьма"), будущим автором (Горький), журналистом ("Яма" — Платонов), писателем ("Одиссея девицы" Мопассана), художником ("Надежда Николаевна" Гаршина; "Натурщица" Мопассана, где, впрочем, фигурирует не проститутка в узком смысле слова), аристократом ("Святочная ночь" и "Воскресение" Толстого).

Герой-студент тяготеет к роли спасителя проститутки; юноша (Саша в "Яме" и молодой аристократ в "Святочной ночи") нуждается в половой инициации, предоставляемой борделем; журналисты и писатели склонны к сочувственному, но трезвому наблюдению и репортажу и равноправно-деловым отношениям с проститутками; толстовский аристократ-спаситель (Нехлюдов) выступает в роли первого совратителя будущей проститутки, диахронически совмещая амплуа героя и *антигероя* (см. ниже). «Совратителями» меньшего масштаба являются любые герои-клиенты, что может гиперболизироваться до инцеста ("Порт", "М-сье Иокаст", "Отшельник" Мопассана, "Франсуаза" Толстого). Любопытным образом самый идеальный герой представлен у Мопассана — в раннем рассказе "Отец Симона", где функции героя распределены между мальчиком, который находит своей падшей матери мужа, а себе отца, и самим этим "отцом", играющим в сюжете скорее пассивную роль[5].

Все перечисленные типы героев занимают по отношению к проститутке и ее профессии некую «нормально-благородную» позицию, желают ей добра, а часто и «спасения», т. е. возвращения к «честной» жизни. От них отличается человек из подполья, не исповедующий «благородных» взглядов, являя тем самым синхронное совмещение героя и антигероя[6].

Героиней может быть профессиональная проститутка, уличная или работающая в борделе, или кокотка, продающаяся на более индивидуальных началах (героиня романа Золя "Нана"; Надежда Николаевна в обоих рассказах Гаршина; Настя Крюкова из "Что делать?", по мере постепенного возвращения к честной жизни ограничивающая круг своих клиентов "пятью-шестью приятными ей мужчинами"). На повествовательном уровне ко второму, «облагороженному» случаю тяготеют также многие тексты, так или иначе уклоняющиеся от изображения реального быта проституток и их отношений с хозяевами и клиентами (см. ниже о сексуальном платонизме многих сюжетов).

Возраст проститутки может колебаться от совсем юных до средних лет, а внешность — от привлекательной и даже красивой (ре-

корд романтизма и в этом отношении ставит Гаршин; рекорд физиологизма — Золя) до безобразной, в частности, обезображенной болезнью (безносая проститутка в рассказе "Страсти-мордасти"; умирающая от оспы Нана) или побоями ("Однажды осенью"). На лице героини часто лежит печать ее бесчеловечной профессии (так, Катюша Маслова выглядит "мертвой" и лишь постепенно "оживает" по ходу "Воскресения").

Моральный облик героини колеблется между полюсами непробиваемого профессионального цинизма (таковы героиня "Невского проспекта", девицы в "Припадке" и большинство героинь "Ямы") и скрытого за его фасадом «золотого сердца», обнаружение которого в ходе операции «спасение» составляет основу большинства сюжетов. Одним из устойчивых стереотипов является образ проститутки как «русской женщины», способной на чудеса любви и благородства (см. ниже 7. 4). Впрочем, героизация проститутки образует инвариантную тему и нескольких, преимущественно ранних, рассказов Мопассана о прусской оккупации.

Проститутка принципиально (хотя, в конце концов, безуспешно) отказывается отдаваться немецкому офицеру ("Пышка"), убивает оккупанта-садиста ("Мадемуазель Фифи"), нарочно не лечится от сифилиса, чтобы заразить как можно больше немцев, уподобляясь Жанне д'Арк, в результате чего гибнет и сама ("Койка № 29").

Типовая история падения честной девушки, будущей проститутки, может включать соблазнение и эксплуатацию антигероем, изгнание родителями или родственниками, переход из рук в руки, жизнь на содержании у доброго старика, его смерть и окончательное превращение героини в публичную женщину.

Исковерканность «семейной» жизни героини (изгнание из дома, потеря жениха, побои сутенера, риск инцеста и т. п.) нередко акцентируется фигурой «ребенка». Он может быть отдан на сторону и умереть в раннем возрасте ("Воскресение", "Ита Гайне" Юшкевича); присутствовать при общении проститутки с клиентами ("Шкаф" Мопассана, "Страсти-мордасти" Горького); служить более или менее уважительной причиной продажности героини ("Нана", "Женщина с голубыми глазами"); выступать в роли «спасителя» ("Отец Симона"; "Страсти-мордасти").

Антигерой фигурирует далеко не во всех сюжетах и не всегда с полной определенностью, растворяясь иногда в безликом множестве эксплуататоров героини — других клиентов, хозяек, вышибал и т. п., а в наиболее интересных случаях склеиваясь с героем в единого противоречивого персонажа ("Записки из подполья", "Воскресе-

ние"). Основные функции антигероя — роковое первое соблазнение героини (Бессонов в "Надежде Николаевне", Нехлюдов в "Воскресении"), роль ее любимого, но грубого и жестокого сутенера (Васька в "Однажды осенью"), коммерческое пользование ее услугами в качестве клиента (Зверков и прочие знакомые человека из подполья; друзья Нехлюдова, с которых он берет пример), а то и «вторичное» совращение под видом «спасения» ("Записки из подполья"). В "Воскресении" эта повторная эксплуатация носит духовный характер, разоблачается Масловой и не удается Нехлюдову (двухразовость покушения на одну и ту же героиню овеществляет «вторичность» совращения).

Особый тип антигероя представлен в рассказах Мопассана о проститутках — «героинях сопротивления» пруссакам.

Это, прежде всего, наглый немецкий офицер, практически насильник ("Пышка", "Мадемуазель Фифи"), но также и тот слабый, корыстный или подлый француз, который либо толкает ее в объятия врага, соблазняя благочестивыми речами о подвиге, т. е. осуществляя вторичное совращение (в "Пышке" таков целый коллектив "порядочных" пассажиров дилижанса, включая "сестер[!]-монахинь"), либо оставляет ее на произвол оккупантов, а, узнав о ее болезни, цинично отворачивается от нее ("Койка № 29").

Для сюжетов этого типа характерно отсутствие собственно героя; впрочем, французского офицера в "Койке № 29" можно, пожалуй, считать совмещением героя с антигероем.

Антигероиня представлена в реальных сюжетах еще реже, чем антигерой. Ввиду двойственного облика героини («продажность» + «доброе сердце») ее противоположностью можно считать как поистине честную женщину, так и закоренелую профессионалку. «Честная» антигероиня может быть склеена с героиней в виде ее лучшей ипостаси (ее невинного прошлого, а, возможно, и будущего) или репрезентирована лишь в модальном плане сюжета — в риторических построениях героя и рассказчика (например, в образе идеально чистой сестры клиента); но нередко может иметь и раздельное воплощение.

Программную реализацию «честной» антигероини находим в утопическом романе Чернышевского, где Вера Павловна четко со- и противопоставлена проститутке Насте Крюковой, любимой и «спасаемой» будущим мужем Веры Павловны — Кирсановым[7]. «Спасение» героини, однако, не увенчивается ее интеграцией в социум даже в этом утопическом сюжете — Настя умирает.

В "Анне Карениной" брат Константина Левина Николай, представляющий его радикальную ипостась типа Кирсанова, живет в гражданском браке с женщиной, взятой им из публичного дома. «Честная» антигероиня Кити не отталкивает ее, но ситуация разрешается опять-таки смертью, на этот раз героя (Николая).

Бесконфликтное двойничество жены героя и проститутки, которую герой эмоционально, но платонически поддерживает, представлено в "Жалости" Юшкевича [152, т. 2, с. 157-171]. "Если бы, Лиза, не я была женой Моисея, я бы желала, чтобы ею была ты" (с. 165). В кульминационной сцене сочувствия Лиза просит Моисея сказать ей "что-нибудь доброе, человеческое [...] как говорите ночью жене своей. — Ничего я ей ночью не говорю", — отвечает он. Но Лиза в конце концов исторгает из него слезы и слова жалости, чем демонстрируется ее духовное превосходство над женой-антигероиней (с. 170).

Еще один пример «честной» антигероини — актриса Ровинская, посещающая публичный дом в "Яме". В ходе эпизода выясняется также, что проститутка Женька говорит по-французски и в свое время была хористкой и содержанкой вместе с другой посетительницей, ныне баронессой.

Последняя близка ко второму типу антигероини — своего рода «респектабсльной проститутке».

Такова невеста Нехлюдова Мисси и графиня Mariette ("Воскресение"), причем графиня прямо — и невыгодно — сравнивается с откровенной в своей продажности уличной девкой. А в раннем черновом рассказе Толстого "Святочная ночь" эта метафора буквализована: влюбленность юного героя в состоящую в бессмысленном светском браке графиню как бы консуммируется путем половой инициации в объятиях проститутки — вылитой графини.

В рассказах Мопассана о патриотических проститутках антигероини — "порядочные", но подлые женщины (в частности, монахини в "Пышке") играют скорее второстепенную роль, уступая главную антигероям — оккупантам и коллаборационистам.

Персонажи фона включают полицию, следящую за порядком, совершающую облавы на проституток ("Одиссея девицы", "Нана"), инспектирующую и закрывающую публичные дома ("Яма"), арестовывающую героя-революционера ("Тьма"); врачей, производящих еженедельные осмотры ("Яма"); таперов; «хор» клиентов, посетителей и прочих порядочных обывателей, на глазах которых развертывается действие. Периферийные персонажи могут иногда выдвигаться в центр повествования: полицейский — на роль носителя точки зрения (городовой в "Женщине с голубыми глазами") или «двойника» героя и/или проститутки (пристав — "полицейская шлюха" в "Тьме"); врач — на роль героя (студент-медик Кирсанов в "Что делать?", который заботится о спасаемой им Насте, как доктор о пациенте — и в прямом медицинском смысле, и в более широком, отцовско-человеческом); «честные обыватели» — на роль антигероя (в "Пышке").

Рассказчик часто либо совпадает с героем ("Однажды осенью," "Страсти-мордасти", части "Надежды Николаевны"), либо ведет повествование от третьего лица, но с точки зрения, приближенной к герою ("Припадок", "Воскресение", "Тьма"). Возможен и рассказ

от лица проститутки, но преимущественно в качестве вставного ("Одиссея девицы", "Что делать?" — рассказ Насти Крюковой, "Порт", "Франсуаза", "Однажды осенью"), и реже — без обрамления ("Происшествие", части "Надежды Николаевны"). Особые случаи представляет рассказ от лица антигероя (части "Надежды Николаевны", рассказанные Бессоновым) или героя с чертами антигероя ("Записки из подполья"); с точки зрения ребенка — помощника героя ("Отец Симона") и даже с точки зрения персонажа фона (полицейского в "Женщине с голубыми глазами"). Сюда же можно отнести превращение ребенка в основного сюжетного партнера и собеседника героя, для которого ребенок (а не его мать-проститутка) становится главным объектом «познания» и «спасения» ("Страсти-мордасти").

3. **«Двойничество».** Применение этого принципа, организующего персонажей в зеркальные пары, которые иногда соединяются в единый сложный характер, диктуется не только общей художественной логикой контраста, но и особенностями данной тематики. Топос проститутки в русской литературе был разработан во второй половине XIX века как орудие анализа противоречивой общественной морали; на службу этой реалистической задаче он поставил романтическую технику двойников и контрастов. Помимо очевидных зеркальных соотношений герой/антигерой, героиня/антигероиня (парадоксально сочетающих контрастность со сходствами) риторической фигурой двойничества часто связываются также героиня-проститутка и ее клиент-(анти)герой.

Этот последний тип «двойничества» проявляется как в самых общих чертах сюжетной структуры, например, в мотиве соперничества между героем и героиней, каждый из которых претендует на главную роль, в частности, роль «спасителя» ("Записки из подполья", "Воскресение") или «спасителя/совратителя» ("Тьма"), так и в сходстве их социального положения (в "Однажды осенью" оба — голодные бедняки, охотно объединяющие свои усилия на почве воровства). В случае, когда героем является писатель или художник, парадоксальное двойничество героя и проститутки может строиться на мотивах *«искусства как коммерции»* и *«искусства как притворства»* — двух общих местах культуры конца XIX века. Первый из этих мотивов представляет собой плоть от плоти социологического взгляда на искусство, типичного для буржуазной эпохи, второй, напротив, питается идеями чистого искусства и восходит к Бодлеру.

В "Парижском сплине" и "Художнике современной жизни" (см. соответственно, Бодлер [16, т. 1, с. 403-495, т. 2, с. 324-363]) суть поэта определяется как способность быть самим собой и другим, входить в тела своих персонажей, подобно душе, ищущей тела ("Толпы"; т. 1, с. 420), присваивать себе все профессии, все чужие радости и горести. "То, что люди называют любовью, очень мелко, ограниченно и слабо по сравнению со [...] священной проституцией (!) души, целиком отдающейся [...] непредвиденному и [...] неизвестному" (т. 1, с. 421). Именно для женщин и с их помощью поэты сочиняют свои безделки, они же — драгоценности. Все, что украшает женщину — часть ее существа, женщину нельзя отделить от ее костюма ("Женщина"; т. 2, с. 353-354). Все прекрасное — результат расчета: преступление естественно, добродетель искусственна. Прическа и украшения женщины — знак благородства. Искусство не отражение природы, гриму не надо стесняться себя ("Похвала гриму"; т. 2, с. 357). Куртизанка, актриса, поэт ищут одобрения, и всех трех отличает особое профессиональное уродство, оно же красота ("Женщины и девки"; т. 2, с. 361).

Тема *«писателя как проститутки»*, совмещающая оба мотива, получила богатую разработку в столь важной для Бабеля французской литературе и составляет один из лейтмотивов "Милого друга" Мопассана (см. гл. 6). Мопассану же принадлежит и разработка сюжетной конструкции, где основная антитеза сопоставляет проститутку с (анти)героем, выявляя его, а не ее, продажность ("Пышка").

На русской почве красноречивую формулировку уравнения «писатель — проститутка» находим у Розанова (которого Бабель явно читал, см. гл. 1, Прим. 19) в "Уединенном" (1912):

"В мысль о проституции [...] входит: «я принадлежу *всем*: т. е. то, что входит в мысль *писателя, оратора, адвоката*; чиновника «к услугам государства». [... П]роституция есть [...] прототип *социальности*, и даже можно сказать, что rei publicae notae sunt ex feminis publicis [... *Д*]*ействительно* в существо актера, писателя, адвоката, даже «патера, который *всех* отпевает», — входит психология проститутки, т. е. этого и равнодушия ко «всем», и ласковости со «всеми». «Вам похороны или свадьбу?» — спрашивает вошедшего поп, с равно спокойной, неопределенной улыбкой, готовой перейти в «поздравление» или «сожаление». Ученый, насколько он *публикуется*, писатель, насколько он *печатается* — суть, конечно, проституты [...] В сущности, вполне метафизично: «самое *интимное* — отдаю *всем*»" [102, с. 201-202].

Впервые на русской почве «двойническое» приравнивание героя проститутке было намечено, по-видимому, в "Невском проспекте".

Художник Пискарев приобретает опиум, нужный ему для вызывания сновидений (в которых поразившая его проститутка выступает в обличии светской дамы), в обмен на проституирование своего таланта — изображение по заказу перса красавицы-одалиски: "Хорошо, я дам тебе опиуму, только нарисуй мне красавицу. Чтоб хорошая была красавица! чтобы брови были черные и очи большие, как маслины; а я сама чтобы лежала возле нее и курила трубку!" (Гоголь [32, т. 3, с, 26]).

С большой последовательностью принцип морального «двойничества» героя и героини разработан в "Тьме" Андреева, где он доведен до полного *«взаимообмена ролями»*.

Революционер и проститутка одинаково одеты в черное; охвачены рамой зеркала, в котором выглядят, как "жених и невеста"; у нее тоже "бунтарская душа"; она предлагает переодеть его в свои панталончики с кружевами (правда, он отказывается); он всю жизнь берег свою невинность — уж не для нее ли, а она всю жизнь ждала его — такого хорошего; и главное, по сюжету, он вместо того, чтобы поднимать ее до себя, "хорошего", решает учиться у нее быть плохим.

Проницательные замечания об изображении (анти)героя — немецкого офицера в "Мадемуазель Фифи" — как «проститутки», а проститутки как мужчины принадлежат Эйзенштейну; мы приводим их в Прим. 13 к гл. 3.

Что касается пары «проститутка — порядочная женщина», то часто эта риторическая конструкция, не ограничиваясь сопоставлением двух изолированных персонажей, строится как проекция проституции на "нормальную" семейную жизнь. С рассмотрения «семейных» мотивов (кстати, существенных для всей автобиографической серии Бабеля) мы и начнем наш обзор основных парадигм топоса проституции.

2. Семейный комплекс: жена, дом

1. **Семья или публичный дом?** Разоблачительная формула, приравнивающая «порядочную семью» (и «приличное общество» вообще) борделю, была общим местом культуры XIX века.

Герой "Крейцеровой сонаты" Толстого (1889) говорит:

"[В]зглянуть на жизнь наших высших классов как она есть, со всем ее бесстыдством, ведь это один сплошной дом терпимости [...] Никакой разницы. [Н]адо только сказать, что проститутки на короткие сроки — обыкновенно презираемы, проститутки на долгие [т. е. жены] — уважаемы" (т. 12, гл. 6, с. 21).

"[Сватовство —] что-то вроде продажи. Развратнику продают невинную девушку и обставляют эту продажу известными формальностями" (т. 12, гл. 10, с. 26).

Нарративные приемы придания проституции «семейных» черт разнообразны. С одной стороны, распространено *фигуральное* приравнивание элементов сюжета с проституткой картинам семейной жизни, с другой — буквализация этой метафоры в виде *фабульного* столкновения бордельных ситуаций с семейными. Классическую разработку оба присма получили у Мопассана.

"Дом Телье" уже самим своим заглавием задает «домашние» ассоциации борделя — дома терпимости, дополняемые затем соотнесением с церковью —

домом Бога. Сюжет рассказа состоит в том, что публичный дом в полном составе во главе с мадам едет на первое причастие ее племянницы. Мадам Телье фигурально описывается как заботливая мать проституток, а в процессе конфирмации священник обращается ко всем собравшимся: "братья, сестры, дети мои". Насыщенность текста семейной фразеологией повышается благодаря участию "сестер-монахинь", а также постоянным упоминаниям о золовке и свояченице — belles-*soeurs*, букв. "прекрасных *сестрах*".

В фабульном плане мадам является сестрой, золовкой и теткой для той семьи, в дом к которой по-родственному вселяется персонал борделя (христианский аспект сюжета подчеркивается профессией брата мадам — плотника). Пространственное и физическое переплетение двух «домов» достигает максимума, когда хозяева делятся своими постелями с гостями, так что мадам и ее невестка — две belles-soeurs — спят вместе, задавая «сестринский» тон попарному размещению и объятиям проституток, а также «дочернему» припаданию племянницы мадам, взволнованной предстоящей конфирмацией, к груди проститутки Розы. В дальнейшем, в ходе церковного ритуала, Роза, окруженная родителями с детьми, пришедшими на конфирмацию, со слезами вспоминает собственное первое причастие и свою мать.

Финансовый аспект фабулы состоит в том, что сама мадам бездетна, и ее брат надеется, что она завещает свое наследство (т. е. доход от публичного дома!) племяннице. В социальном коде единение двух земных "домов" в третьем — небесном и приезд множества "родственников" издалека на конфирмацию дочки знаменует славный триумф семьи плотника (!).

Возможно, именно из мопассановского рассказа (или из сформированного им литературного стереотипа) прием фигурального изображения публичного дома как семейного перекочевал в "Яму".

"Мы все здесь живем своей дружной семьей. Все мы землячки или родственницы, и дай бог, чтобы многим так жилось в родных фамилиях, как нам здесь", — говорит актрисе Ровинской проститутка Эльза (Куприн [64, с. 136]). А когда больная сифилисом Женька сознательно заражает клиентов, она мотивирует это тем, что "решилась мстить за себя и своих сестер" (с. 264).

Впрочем, двусмысленное сопоставление с родительским домом есть уже в "Записках из подполья".

Герой расписывает героине прелести идеальной семейной жизни в родительском доме и в качестве замужней дамы с детьми, позирует в мысленной роли ее ревнивого отца, а также объясняет собственную "бесчувственность" тем, что вырос без семьи.

Как в "Записках из подполья", так и в "Яме" разработка семейного комплекса более или менее ограничивается фигуральным планом, — если не считать фабульных попыток выхода из публичного дома путем замужества.

Фабульное столкновение семьи и проституции обильно представлено у Мопассана. В "Доме Телье" оно не выходит за пределы *простого соположения,* причем квартируя в «семейном доме», «публичный дом» никак не функционирует в своем профессиональ-

ном качестве. Но в других текстах Мопассана налицо тесное *переплетение семьи и проституции.*

Идиллический вариант такого сплетения являет обретение отца и мужа упорным сыном падшей женщины ("Отец Симона"). Идиллична и трактовка группового брака команды гребцов с их общей содержанкой, которой они после выкидыша обещают зачать еще одного ребенка ("Мушка").

Разговор об «идиллии» применительно к Мопассану вполне уместен, особенно в свете его рассказа с таким заглавием (фигурирующего в "Мопассане" Бабеля), героиня которого (правда, не проститутка, но тоже на началах «товарообмена») выступает в роли кормящей матери по отношению к случайному попутчику.

Есть у Мопассана и экспериментальное счастливое решение действительного инцеста: герой женится на собственной дочери, скрывая факт родства от нее и всех остальных ("М-сье Иокаст"). Более предсказуемый вариант представляют случаи инцеста, трактованные мелодраматически: совокупление клиента с сестрой ("В порту") или дочерью ("Отшельник").

Последовательную разработку фабульное сплетение семьи и проституции получило в "Нана" Эмиля Золя.

Композиция романа строится на чередовании сцен в порядочных домах Второй Империи и у кокотки Нана, а фабула состоит в разрушении и развращении этой кокоткой всех тех семей, с которыми она вступает в контакт. Под влиянием Нана одна из антигероинь — Сабина, набожная жена влюбленного в Нана графа Мюффа, становится развратницей. Одновременно Нана устраивает брак своего бывшего любовника авантюриста Дагнэ с дочерью Мюффа и скрепляет свой успех и циничную победу проституции над браком тем, что отдается ему в день свадьбы. Другую антигероиню — г-жу Югон, мать влюбленного в Нана юного Жоржа, Нана лишает сначала ее светского престижа (гостящие в ее имении аристократы оказываются привлеченными за город не ею, а соседством дома Нана, купленного ей богатым клиентом), а затем и сыновей, проводящих все время у Нана и погубленных ею (Жорж кончает с собой, так как Нана не согласна выйти за него, а Филипп попадает из-за нее в тюрьму за растрату).

Кстати, вариацию на мотив «двое братьев и проститутка» являет квазиинцестуальная встреча двух братьев в квазиборделе — доме продажной еврейки, героини рассказа Чехова "Тина" (не исключено влияние Золя).

В "Жалости" Юшкевича основу сюжета составляет контрапункт между отношениями героя (носящего вполне бабелевское имя Моисей Бык) с женой и с проституткой, а также между "ремеслом" последней и бракосочетанием в семье героя, происходящим в "свадебном зале", на который героиня смотрит с улицы.

"— Вот, [...] музыка играет, люди веселятся, а я так падаю от усталости [...] — Наверху тоже устали [...] И только та разница, что там прыгают, а ты ходишь. Не велика разница..." [152, т. 2, с. 167].

Характерный тип фабульного наложения проституции на семью состоит в регулярном *параллельном функционировании* обеих парадигм. Таковы, с одной стороны, квазибрачные отношения между сутенером и проституткой ("Однажды осенью" Горького); сожительство проститутки, находящейся на пути к спасению, лишь с избранными, "приятными" клиентами или клиентом ("Что делать?"; Лиза и Лихонин в "Яме"); временное превращение проститутки в любящую добропорядочную жену (Нана и Фонтан) и, наконец, турдефорс в этом жанре — метаморфоза Сони Мармеладовой из честной девушки в проститутку, а затем в «спасительницу», верную подругу и будущую жену Раскольникова. С другой стороны, разнообразны обратные ситуации: проституирование женщины ее родственниками: продажа Лизы ее родителями ("Записки из подполья") и аналогичная продажа Женьки "родной матерью", когда ей "не было десяти лет" (Куприн [64, с. 261]); одобрение и максимальное продление матерью сделки между дочерью и клиентом ("Признание" Мопассана); взятие матерью на себя роли менеджера собственной дочери-кокотки (Каролины Эке в "Нана") и сознательное закрывание мужем глаз на измены жены, из которых он извлекает материальную выгоду (Дюруа и Мадлена в "Милом друге"; Миньон и его жена-актриса Роза в "Нана").

Последняя ситуация — «проституирование собственной жены» — имеет почтенный библейский прототип:

Авраам дважды (Быт. 12: 12-20; 20: 1-18) выдает свою жену Сарру за сестру, чтобы избегнуть смерти от рук местных владык. На этом он наживается дважды: сначала в виде калыма за «сестру», а затем в виде подарков, которыми владыки, наказанные Богом за сожительство с женой живого мужа, откупаются от Авраама. Сын Авраама Исаак в дальнейшем применяет тот же трюк (26: 7-11). В одном случае разоблаченный во лжи Авраам настаивает, что Сарра действительно не только его жена, но и сводная сестра (20: 12).

Отметим эффектное совмещение в этом архаическом сюжете рассматриваемого мотива «торговли женой» с еще одним «семейным мотивом» — «уравнением сестра — проститутка» (см. ниже 3. 2).

Особый случай фабульного наложения публичного дома на порядочный являет «использование» комнаты проститутки для ночлега героем, по тем или иным причинам (т. е. ввиду частичного «двойничества» с проституткой как маргинальным членом общества) не имеющим законного пристанища.

В "Тьме" Андреева террорист, скрывающийся от полиции, решает переночевать в доме терпимости (хотя никогда там не бывал и вообще девственник); в ходе конфронтации проститутка заявляет ему, что "здесь не ночлежка". Тема

развивается далее от внешнего сходства героя и проститутки с "женихом и невестой" к решению героя остаться с проституткой, бросить свою партийную "братию" и вообще всю прежнюю "честную" жизнь, которую он символически разбивает и топчет перед обитательницами публичного дома в своего рода ритуальном танце. Это «разрушение» иронически перекликается с требованием проститутки, чтобы он отдался ей без оговорок — "построил всю церковь".

В "Элье Исааковиче и Маргарите Прокофьевне" Бабеля к аналогичной хитрости прибегает еврей, успешно нарушающий таким образом закон о черте оседлости и строящий себе с проституткой временную, но вполне счастливую семью.

2. **"Полная хозяйка", самовар, чай.** Характерным русским вариантом наложения проституции на семью является мотив *«введения проститутки в дом героя на правах жены»* в рамках операции «спасение». Более подробно о «спасении» речь идет в разд. 7 ("Дискурс"), поскольку проективно-утопическая природа этой операции естественно ставит акцент на его текстуальности. В плане деления мотивов на фигуральные и фабульные это создает устойчивую тенденцию к нейтрализации. Вдохновляясь литературной цитатой (из стихотворения Некрасова "Когда из мрака заблужденья..." [1846], [85, т. 1, с. 101-102], лирическим адресатом которого является возлюбленная — падшая женщина): *Забудь сомнения свои/.../ И в дом мой смело и свободно/ Хозяйкой полною войди!*, «введение в дом» развивается как сознательное *фабульное осуществление* героями этой поэтической формулы, часто с прямыми ссылками на Некрасова и его последователей.

Наряду с такими отрефлектированными и часто пародируемыми клише, как фиктивный брак, покупка швейной машинки и т. п., парадигма «спасения» включает и невольные, но крайне устойчивые штампы, особенно на уровне мелких деталей. Таков мотив *«совместного чаепития»*, знаменующего «домашность», достоинство, отказ от разврата, вина, денег. Впервые этот мотив появляется в "Что делать?" Чернышевского — в рассказе бывшей проститутки Насти Крюковой "новой женщине" Вере Павловне о знакомстве со своим «спасителем» и будущим любовником (а в дальнейшем — вторым мужем Веры Павловны) Кирсановым.

"Я развалилась на диван и говорю: «ну, давай вина». «Нет, говорит, вина я вам не дам, а чай пить, пожалуй, давайте». «С пуншем», я говорю. «Нет, без пунша» [...] «Теперь, что ж уходить [...] уж напейтесь чаю: хозяйка сейчас принесет самовар» [...] «Да, говорит, вам вовсе не годится пить, у вас грудь плоха». «Да как же нам не пить? — говорю: нам без этого нельзя». — «Так вы бросьте такую жизнь»" [141, с. 158-159].

Последовательный подрыв утопического сценария "Что делать?" в "Записках из подполья" проявился и в трактовке

«чайного» мотива. Чтобы предложить героине, явившейся к нему в ответ на его речи о необходимости «спасения», чаю, герой вынужден унизиться перед своим слугой Аполлоном, в момент конфликта с которым и застает его Лиза.

"— Можно быть бедным, но благородным, — бормотал я. — Впрочем... хочешь чаю? — Нет... — начала было она [...] Я вскочил и побежал к Аполлону [... Т]ы должен спасти меня: немедленно принеси из трактира чаю и десять сухарей. Если ты не захочешь пойти, ты сделаешь несчастным человека [...] — Пей чай! — проговорил я злобно. Я злился на себя, но, разумеется, достаться должно было ей [...] Молчание наше продолжалось уже минут пять. Чай стоял на столе; мы до него не дотрогивались; я до того дошел, что нарочно не хотел начинать пить, чтобы этим отяготить ее еще больше; ей же самой начинать было неловко. Несколько раз она с грустным недоумением взглянула на меня" (Достоевский [41, т. 5, с. 171-172]).

Позднее, в припадке садо-мазохистской откровенности герой признается в своем тотальном безразличии к миру — опять-таки в «чайных» терминах: " — [...] Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне всегда чай пить" (с. 174)[8]. В конце подпольный человек остается один со своим чаем и деньгами, но без Лизы, мазохистски упиваясь своей неспособностью быть подобным "человекам с настоящим, собственным телом и кровью" (с. 179); этой «бескровности» Бабель противопоставит в финале "Справки" "чай, багровый, как кирпич, дымящийся, как только что пролитая кровь".

Следующая вариация на чайные темы появляется в "Происшествии" Гаршина, в ходе прощального визита героини к герою перед намеченным им самоубийством.

"Чухонка принесла самовар. Иван Иваныч подал мне чай и сахар. Потом поставил на стол варенье, печенье, конфеты [...] сладкое вино [...] «Будьте добры, заварите чай, налейте» [...] Я стала хозяйничать [...] превратилась в скромную и конфузливую девочку, какой была два года тому назад" [26, с. 45].

Гаршин сочетает подачу самовара прислугой (как у Чернышевского и Достоевского) с "хозяйничаньем" героини по некрасовскому рецепту, но непоследовательно включает в меню и вино. Эту ошибку он скорректирует в "Надежде Николаевне":

Пропадавшая, но найденная и готовая встать на путь спасения героиня в гостях у героя. "Алексеевна накрыла стол и принесла самовар. Устроив все как следует, она [...] смотрела [...] как Надежда Николаевна заваривала чай и хозяйничала [...] «Вот смотрю, как у вас барышня заместо хозяйки. Так-то оно хорошо!»" (с. 270).

Чехов в "Припадке" опускает идиллическое питье чая вместе с самой операцией «спасения», которой герой НЕ предпринимает

(чай пьют — или это только так говорится — публичные "барышни" то ли в ожидании гостей, то ли уже принимая их). Напротив, с нарочитой монотонностью в рассказе повторяется мотив коммерческих просьб проституток угостить лафитом или портером.

В "Воскресении" Толстой трансформирует «чайный» мотив в соответствии со своим новым взглядом на общество вообще и топос проституции в частности.

Сначала на деньги, которые снедаемый чувством вины Нехлюдов передает Масловой в тюрьму, она начинает напиваться. Затем он, преодолевая ее сопротивление, добивается ее перевода в камеру к политическим и на работу в тюремную больницу, и она, по свидетельству доктора, перестает пить. Однако затем доктор прогоняет ее из больницы по ложному обвинению в "шашнях с фельдшером".

Очередь чая наступает, когда Нехлюдов и Катюша, оба переродившиеся, встречаются на пересылке, в камере политических. Чаепитие носит общественный характер, и главные герои отнюдь не поставлены в его центр. Более того, именно в это время происходит разговор Нехлюдова с Симонсоном о женитьбе последнего на Масловой, отчетливо отодвигающий Нехлюдова в сторону и предвещающий окончательное разлучение героев.

Контрастом к этому «правильному» чаепитию служит непосредственно предшествующая сцена на квартире у конвойного офицера — «двойника» прежнего Нехлюдова, свысока смотрящего на заключенных и жаждущего поговорить о своих связях с женщинами. Нехлюдов сначала холодно реагирует на появление чая, коньяка и бисквитов, подаваемых денщиком по раздраженной команде офицера, а затем наотрез отказывается от добавки.

"— Бернов! самовар, что же, будет когда? — Зараз! — Вот я те дам зараз, что будешь помнить! — крикнул офицер, блеснув глазами. — Несу! — прокричал солдат и вошел с самоваром [...] Когда самовар был поставлен, офицер заварил чай. Потом достал из погребца четвероугольный графинчик с коньяком и бисквиты Альберт [...] Он подвинул Нехлюдову коробку с папиросами и, аккуратно налив два стакана чаю, подвинул один из них Нехлюдову [...О]фицер подн[ес] откупоренный графинчик к стакану Нехлюдова. — Позволите? Ну, как угодно [...] Только я хотел вам про эту Эмму рассказать.— Я не интересуюсь этим, — сказал Нехлюдов, — и прямо скажу вам, что хотя я и сам был прежде другой, но теперь ненавижу такое отношение к женщинам. — Офицер испуганно посмотрел на Нехлюдова. — А еще чайку не угодно? — сказал он. — Нет, благодарю" (т. 13, с. 385-387).

Характерна новаторская трактовка Толстым «чайного» стереотипа. Пользуясь просторностью романного повествования, он удваивает мотив, предпосылая позитивному эпизоду негативный. Далее, он подвергает чаепитие программной «коллективизации», разделяя героев и отодвигая их на периферию событий. В предысторию перехода на чай, предполагающую отказ от алкоголя, он вносит деталь, подрывающую доверие к «врачам» в роли «спасителей» (см. разд. 6. 3. "Медицина"). На службу своим идеям

Толстой ставит даже стандартную второстепенную фигуру слуги, приносящего самовар: негативный эпизод рисует офицера принадлежащим к лагерю эксплуататоров — представителей истеблишмента, а солдата — принадлежащим к миру жертв: Катюши и остальных заключенных. В позитивном эпизоде, разумеется, денщиков нет, и политзаключенные обслуживают себя сами[9].

Радикальное обращение «чайного» мотива осуществляет Андреев в "Тьме" (1907) — в соответствии с общей инверсией в повести парадигмы «спасения».

Не герой «спасает» проститутку, а наоборот, она с успехом убеждает его, что "стыдно быть хорошим" и потому он должен остаться с ней. В результате, вместо того чтобы отучать ее от вина и переводить на чай, он, вначале заказав вино для нее, ибо сам "не пьет", в дальнейшем решает "учиться быть плохим" [2, гл. 5, с. 292-293] и старательно напивается. О чае речь не заходит.

Чай снова появляется у Куприна, причем в соответствии с травестией Чернышевского и Гаршина, в ироническом ключе (отчасти позаимствованном у Достоевского).

"— Ал-лекса-андра! Самова-ар! [...] И мерзавчик во-одки! [...] Ты что же, Александра, точно окостенела? [...] Или залюбовалась? [... Э]то моя кузина, то есть двоюродная сестра [...] — Двоюродная! Знаем мы этих двоюродных! [...] — Давно я [...] не пил чайку как следует, по-христиански, в семейной обстановке. Садитесь, Люба [...] на диван и хозяйничайте. Водки вы, верно, по утрам не пьете, а я, с вашего позволения, выпью" [64, с. 168-169].

"Но с чаем у нее особенно не ладилось. Дома, в глухой деревне, где этот напиток считался [...] роскошью [...] над разливанием чая священнодействовал старший мужчина семьи [... У] страхового агента, который первый и толкнул ее на путь проституции [...] тепловатый чай с обгрызком сахара [ей оставляла] сама хозяйка [...] скупая бабища. Поэтому теперь простое дело приготовления чая было ей [...] трудно..." (с. 169). Далее Лихонин читает Любе лекцию об искусстве заваривания чая, она обещает научиться и вспоминает, что "сегодня утром в первый раз за всю жизнь [...] отдала мужчине свое тело — хотя и не с наслаждением [...] но добровольно, не за деньги..." (с. 170).

Отметим, что подрыв утопического чаепития сопровождается у Куприна его ироническим совмещением с «сестринским» мотивом (о нем см. ниже), давая в сумме тот самый комплекс, который будет обыгрываться в "Справке": «чай с псевдо-сестричкой».

Интересно — как знак «благородного» обращения с проституткой — использовано чаепитие в рассказе Горького "Барышня и дурак" (1916), герой которого нанимает героиню только для того, чтобы за чаем откровенно "поговорить с незнакомым человеком" [35, т. 14, с. 201]. Оригинальный поворот придает Горький и довольно идилличному чаепитию в рассказе "Страсти-мордасти", где чай, так сказать, заказывает сын проститутки.

"— А вот самовар бы поставила... — Так сахару же нету у нас. — Купи, поди... — Да и денег нету. — [...] У него возьми вот... Он обратился ко мне: — У тебя есть деньги? — Я дал женщине денег, она живо вскочила [...]" (т. 11, с. 377-378). "— Ну, давайте чай пить, — предложила она торжественно. Самовар стоял на ящике рядом с Ленькой, озорниковатая струйка пара [...] касалась его плеча. Он подставлял под нее ручонку и [...] мечтательно щурясь, вытирал ее о волосы..." (с. 381-382).

Оставаясь в русле «чайного» мотива, Горький обновляет его, ставя в центр не проститутку, а ее сына, т. е. совмещая «чаепитие» с «детством» (см. ниже). Он также продолжает начатую Толстым линию выноса чаепития из дома спасителя, «хозяйкой» которого предстояло бы стать героине, что соответствует отказу обоих от спасения в традиционном смысле.

Таковы некоторые предпосылки финала "Справки", где герои "пили чай на майдане" (т. е. не в интимном уединении, а на миру — в каком-то смысле, как у Толстого) — "чай, багровый, как кирпич, дымящийся, как только что пролитая кровь" (которая отсутствует в топосе «чая», но есть в финале "Записок из подполья" в рассуждении о книжных общечеловеках).

В заключение упомянем «чайную» вариацию, появившуюся уже после бабелевской (и после смерти писателя), — в одной из подглавок "Перед восходом солнца" Зощенко (1943).

Уличная проститутка говорит автобиографическому герою-студенту, "сконфуженно улыбаясь: — Я сегодня именинница... Зайдите ко мне в гости — чай пить [...] Входим в маленькую комнатку. На столе — самовар, орехи, варенье и крендель. Мы молча пьем чай. Я не знаю, что говорить [...] Попив чаю, я надеваю пальто, чтоб уйти"... Герой далее получает бесплатный секс, но от предложения "зайти еще разок" уклоняется ("На именинах" [58, т. 3, с. 469-470].

Здесь большинство элементов парадигмы обращено, поскольку она ставится на службу центральной для автопсихоаналитической повести Зощенко теме страха перед женщиной (в частности, гаршинский мотив «именинного» чая обращен путем переноса чаепития из дома героя в дом героини).

3. Семья: дети, братья, сестры

От соотнесения проститутки с женой перейдем к игре с семейными ролями в младшем поколении.

1. **Дети.** Один вариант «детского» мотива развивает приравнивание проституток (или клиентов) детям, другой сосредотачивается на реальных детях проституток.

Согласно Гаршину, Куприну и другим, *инфантилизм проститутки* объясняется тем, что "последний раз она была счастлива де-

вочкой семи лет" (Гаршин, "Происшествие" [26, с. 42]) и что ее развитие остановилось в том раннем возрасте, когда она подверглась совращению. Эта тема может разрабатываться *фабульно*, т. е. путем изображения реального детства в составе «истории проститутки», но чаще — *фигурально*, путем подчеркивания инфантильности взрослых проституток.

"Между девушками существовало [...] детское [...] соревнование в умении «высадить гостя из денег», — странное потому, что они не получали от этого никакого барыша [... В] их [...] жизни было вообще много полуребяческой [...] игры" (Куприн [64, с. 59]). "[Е]сли они и лгут, то лгут совсем как дети" (с. 86)[10], и они "так же податливы [...] ей-богу, дети..." (с. 88). "[В]едь все они — дети, ведь им всем по одиннадцати лет. Судьба толкнула их на проституцию, и с тех пор они живут в какой-то [...] игрушечной жизни, не развиваясь, не обогащаясь опытом..." (с. 70). "Над каждой из нас надругались, когда мы были детьми" (с. 264).

Гаршинская проститутка в присутствии влюбленного в нее героя — потенциального спасителя превращается в "скромную и конфузливую девочку" ("Происшествие", с. 45).

Нана впадает в детство и невинность, которую тут же как бы и теряет, отдаваясь влюбленному в нее юному Жоржу.

В рассказе "Страсти-мордасти", по словам сына проститутки, "она — смешная девчонка [...] Пятнадцати лет ухитрилась — родила меня" [35, т. 11, с. 374]; она говорит и держится, как подросток.

Детские черты сохраняются и в характере *клиентов*, причем "не только зеленых юношей, но даже и почтенных пятидесятилетних мужчин, почти дедушек" ("Яма", с. 230). Этот аспект «детского» мотива, как правило, связан с инцестуальными и инициационными темами (проститутка как материнская фигура) и потому в равной мере относится к рубрике «секс» (см. разд. 4).

Инициация молодого героя («квазисына проститутки») часто сочетает фигуральный и фабульный моменты. Такова инициация юного Жан-Жака, с профессиональной деловитостью осуществляемая его "маменькой" г-жой де Варанс (которая, впрочем, не является продажной женщиной в полном смысле слова; см. гл. 5). Еще один пример — «материнское» отношение проститутки Женьки, заболевшей сифилисом, к ее любимому клиенту, молодому кадету Саше, в "Яме".

"Это именно с ним прошлой зимой играла Женька не то в материнские отношения, не то как в куклы и совала ему яблочко или пару конфеток на дорогу" (с. 229). Его обращение к сексу, в частности бордельному, рассказчик объясняет недавней "оторванностью, говоря фигурально, от материнской груди", "жаждой семейной ласки, материнской, сестриной, нянькиной ласки" (с. 231).

Когда он приходит подросшим, Женька вспоминает его, как "прошлогоднего

бебешку"; называет "миленький мой мальчик"; колеблется, заразить ли его сифилисом, как других, жалея его, "оттого, что он — мальчик"; услышав о ее ненависти к клиентам, он плачет, "искренно, совсем по-детски"; она решает не заражать его, говоря: "да хранит тебя Господь, мой мальчик" и "нежно, тихо, по-матерински гладит его [...] голову" (с. 242-251).

Колебания между детской, равноправно-мужской и отцовской ролями есть и в поведении подпольного человека Достоевского.

С одной стороны, он рисуется в роли спасителя, «патерналистский» характер которой акцентируется разговорами о том, как в роли отца он не хотел бы отдавать героиню замуж. С другой, он, напротив, акцентирует свое несчастное детство, чтобы оправдать свою несостоятельность как «спасителя».

Обратимся ко второму варианту «детского» мотива, всегда фабульному, — рождению и присутствию *реальных детей*, добавляющих к риторичсской фигуре взаимоналожения проституции и семьи элемент *«жестокой правды жизни»*.

Нана, нуждающаяся в деньгах, чтобы перевезти своего сына из деревни поближе к себе, срочно устраивает себе встречу с богатым клиентом. В дальнейшем мальчик постоянно фигурирует на заднем плане сюжета; вступает в «двойническое» отношение с юным Жоржем, которого Нана любит как ребенка и с которым предается сексу с перерывами на заглядывание в спальню сына (гл. 6); заражается оспой и умирает, заразив и мать.

В рассказе Мопассана "Шкаф"

герой, остающийся ночевать у проститутки и обеспокоенный повторяющимся шумом за стеной, допытывается, в чем дело, разоблачает фальшивые версии, выдвигаемые проституткой, и добивается правды — обнаруживает в шкафу у изголовья кровати маленького сына проститутки.

Как всегда у Мопассана, сплетение двух парадигм доведено здесь до пластической наглядности[11].

В русской литературе одно из первых совмещений «падшей женщины» с «материнством» находим в рассказе Всеволода Крестовского "Погибшее, но милое созданье" (1863), где соположение картин разврата с иконописной сценой у детской колыбельки могло быть вдохновлено образами добродетельных проституток Виктора Гюго — Пакетты ("Собор Парижской Богоматери"; 1831) и Фантины ("Отверженные"; 1862; см. Сигел [108, с. 93]). Соня Мармеладова, становящаяся проституткой, чтобы в качестве «старшей» прокормить детей своего отца и мачехи, в сущности, являет довольно раннюю (1866) вариацию на ту же тему.

Мопассановская мизансцена из "Шкафа" по-своему реплицирована в рассказе Горького "Страсти-мордасти" (1917).

Там фигурирует сын безносой проститутки — мальчик с парализованными ногами, живущий в ящике и привыкший к визитам клиентов (по приходе героя он предлагает погасить свет). Однако хотя здесь представлены многие

стереотипы топоса — добрые герой и героиня, «спасательное» поведение героя, попытки мальчика женить его на героине (ср. "Отец Симона"), предложение благодарной проституткой бесплатного секса и отказ героя принять его, совместное питье чая и мн. др., – рассказ нестандартен, и притом типично горьковским образом.

С одной стороны, сюжет подчеркнуто приземлен:

и проститутка, и ее сын поражены тяжелыми болезнями венерического происхождения; их быт убог, торговлю своим телом мать производит в той же комнате; среди ее клиентов есть два вора; знакомство-«спасение» сводится к тому, что герой вытаскивает пьяную героиню из лужи; полумертвые жуки, коллекционируемые мальчиком (и эмблематически вторящие его судьбе), вносят мрачную биологическую ноту; наконец, проституция, при всем сочувствии героя героине, представлена как очевидная данность, а не чья-то вина, подлежащая искуплению и исправлению.

С другой стороны, рассказ традиционно и даже повышенно «чист»:

его герой вообще не пользуется сексуальными услугами героини, а сосредотачивается на добрых поступках и возвышенных разговорах о жизни с интеллектуально и художественно одаренным ребенком.

Если отказ от секса может быть отчасти объяснен уродливостью бывшей сифилитички (мотивировка «романтизма» «натурализмом»)[12], то главной конструктивной основой «благородного» поворота темы служит перенос акцента с отношений между героем и героиней на отношения героя с ребенком. В полудружеском-полуотцовском покровительстве ребенку находит себе выход платонизм героя. Перед нами как бы "Шкаф" плюс "Отец Симона" плюс... "Воскресение"?[13]

Использование детей и оригинальной повествовательной перспективы для сочетания «жестокой истины» с оптимистической героизацией проститутки налицо у Горького уже в "Женщине с голубыми глазами" (1895).

История деловитой — совершенно не романтичной и не порочной — «порядочной» женщины, становящейся проституткой на один сезон, чтобы заработать денег на содержание детей, рассказана глазами городового, который сначала враждебен к героине, но постепенно проникается уважением и симпатией. В финале мы видим и детей, с которыми она уезжает на пароходе, закончив свою «командировку»[14].

Противоположный упор — на безысходно *трагическое противоречие между материнством и проституцией* — составляет сюжет "Иты Гайне" Семена Юшкевича [152, т. 1, с. 237-355], еврейского писателя, примыкавшего к горьковскому "Знанию" и, по-видимому, сыгравшего определенную роль в формировании Бабеля (см. гл. 6).

В рассказе прослежена история брошенной женщины, любящей своего незаконного ребенка. Она становится проституткой, вынуждена отдать ребенка

под платный присмотр чужих людей и бессильна защитить его от жуликов и спасти от смерти. (Юшкевич как бы сосредотачивается на эпизоде, лишь бегло данном в "Воскресении", где Нехлюдов задним числом выясняет судьбу ребенка, прижитого им с Катюшей, отданного в чужие руки и умершего в младенчестве.)

В отличие от Золя, Мопассана и Горького, пластическое совмещение двух планов отсутствует. Вместо этого сюжет строится на челночных метаниях героини между публичным домом и ребенком (возможно, заданных метаниями Анны Карениной между Вронским и сыном, а также чередованием в "Нана" секса и присмотра за сыном, который, кстати, тоже болеет и умирает).

2. **Братья и сестры.** В топосе проституции есть целый набор стереотипов, основанных на, так сказать, argumentum ad sororem:

проституция дурна потому, что никто не стал бы так обращаться с родной сестрой или сестрой друга; девицы воображают симпатичных клиентов своими братьями; спасаемая à la Чернышевский проститутка объявляется сестрой и товарищем героя; знаменитая актриса целует проститутку, как сестру; сестры-монахини помогают антигероям во вторичном соблазнении проститутки (Пышки, которая, кстати, в начале рассказа делится с ними едой, поскольку "все люди — братья и должны помогать друг другу"; Мопассан [82, с. 15]); в свою очередь, эти коллективные антигерои описываются как "братья во деньгах"; наконец, целый публичный дом ("Дом Телье") предстает «побратимом» дома семейного.

Легко заметить, что в «братских» отношениях, проецируемых на проституцию, может акцентироваться либо их исходный *семейно-инцестуальный* смысл, либо расширительный — *христианский, классовый, партийный.* Подобно другим компонентам семейной парадигмы, мотив «сестры» выступает в двух основных вариантах — фигуральном и фабульном; промежуточный случай являет «побратимство», т. е. условное овеществление метафоры. Начнем с *фигурального варианта.*

"Бедными сестрами", за которых скорбит его душа, называет Бодлер "окаянных женщин" — и проституток и монахинь, "дев и дьяволиц" ("Цветы зла" [17, с. 189]).

В "Яме" репортер Платонов принят в публичном доме "вроде брата". В том же рассказе, выступая против поездки в бордель, один из персонажей говорит: "Пускай каждый из вас представит себе на минутку, что все мы были в гостях у его сестер и прямо от них поехали в яму..." (с. 50).

"А что, если бы сейчас вошел сюда твой брат или твоя мать", — спрашивает проститутку герой чеховского "Припадка" [142, т.7, с. 210-211]. В дальнейшем он "воображает себя самого то братом падшей женщины, то отцом ее, то [ею] самой [...] и все это приводило его в ужас" (с. 215).

В "Мелком бесе" Сологуба в обеих линиях сюжета — передоновской и людмилиной — всячески обыгрываются инцестуальные мотивы любовных отношений с сестрой (см. гл. 6).

Передонов живет с Варварой, которая то ли является его дальней кузиной, то ли выдается за таковую; в дальнейшем он женится на ней. Людмила же предается полуплатоническим эротическим играм с Сашей, который похож на девочку, переодевает его в женскую одежду, а затем и отправляет на маскарад в костюме гейши, т. е. своего рода проститутки; Саша мечтает иметь Людмилу своей сестрицей.

В "Яме"

проститутка Женька, готовясь заразить сифилисом своего любимого клиента Колю (о котором другая девица с сочувствием говорит: "Кабы у меня такой брат был, как вы..."), допытывается, ухаживал ли он за "какой-нибудь двоюродной сестренкой", предлагает ему вообразить, что его "семья вдруг обеднела [...] сестра свихнулась [...] как и все мы [...] родная сестра..."; отказавшись от мести, Женька, напротив, отдает ему "десять рублей [... Е]сли у тебя есть маленькая сестра, купи ей хорошую куклу [...] на память от одной умершей девки"; и так объясняет ему ужас сифилиса: можно "заразить [...] самых близких — сестру, жену, сына..." (с. 247-249).

В «братских» терминах часто мыслится и «спасение» проститутки героем. Задумавшемуся о жизни герою "Воскресения" героиня-проститутка становится "ближе [...] чем сестра" [120, т. 13, с. 154]. В "Яме" Лихонин, «спасающий» Любку из публичного дома, принципиально называет ее сестрой, хотя и делает ее своей любовницей.

"Ведь в каждой из них погибает и прекрасная сестра и святая мать" (с. 156). "Подруга моя, сестра моя, обопрись на мою руку!" (с. 152); "Я хотел видеть тебя другом, сестрой, товарищем..." (с. 167). Своей прислуге (представляющей обывательские взгляды) Лихонин объясняет, что к нему приехала "«кузина, то есть двоюродная сестра» [...] — «Двоюродная! Знаем мы этих двоюродных! Много их по Каштановой улице ходит!»" (с. 168), — бормочет служанка, обнажая дополнительную грань клише «проститутка — сестра».

Вообще, клишированность этого уравнения («игры в брата и сестру») часто осознается авторами и обнажается при разработке мотивов «литературности» и «ролевого поведения» (см. 7. 2, 7. 3).

Как всегда, провокационный поворот парадигме придает Андреев.

В "Тьме" героиня объявляет героя "братом", "женихом" и "родным", когда ей удается «спасти» его от "хорошего" образа жизни, оставить при себе и поить коньяком. В дальнейшем он предлагает тост "за братию" — но не за своих партийных товарищей, а за "умирающих от сифилиса". Впрочем, еще позже героиня, все-таки задумывающаяся о собственном «спасении», расспрашивает его о его "братьях" и наличии среди них "женщин" (слово «сестра» в тексте не появляется).

Еще одна риторическая вариация на «сестринскую» тему — это *«братание» проститутки с антигероиней.* В "Яме" «сестрами» становятся Ровинская и Женька, т. е. героиня и антигероиня:

"Женька, самая неукротимая из всех девушек, подбежала к артистке, упала

на колени и зарыдала у нее в ногах. И Ровинская, сама растроганная, обняла ее за голову и сказала: «Сестра моя, дай я тебя поцелую!»" (с. 142).

В этой сцене перформативный речевой акт, скрепленный поцелуем, как бы реализует то, что в предыдущих примерах оставалось чисто мысленной фигурой речи. Подобное «побратимство» можно считать переходным звеном к *фабульному варианту* «братско-сестринского» мотива.

Классический образец фабульной реализации уравнения «проститутка — сестра» являет рассказ Мопассана "В порту" и его толстовская версия "Франсуаза" (см. гл. 2).

Разговорившись после полового акта, матрос-клиент и его партнерша-проститутка узнают друг в друге брата и сестру, и проститутка рассказывает историю своего падения. Матрос в ужасе ("Хорошенькую штуку я сделал!"), целует проститутку, "как целуют братскую плоть", катается по полу, колотясь об него всеми четырьмя конечностями.

Семейный контрапункт к бордельной ситуации усилен христианским: «небесное» имя носит как герой — Селестен, так и его корабль — "Богоматерь Ветров". Толстой, не удовлетворенный подспудностью этих христианских мотивов, вложил в уста героя морализирующую концовку.

Обращаясь к другим клиентам, его Селестен кричит: " — Прочь! разве не видишь, она сестра тебе! Все они кому-нибудь да сестры! Вот и эта, сестра Франсуаза. Ха-ха-ха!.., — зарыдал он" (т. 12, с. 129).

Иначе говоря, над фабульным мотивом «сестры» Толстой надстроил его фигуральный вариант (типа "А что, если бы это была твоя сестра или сестра друга?").

Вся эта моралистическая риторика вокруг «проститутки как фигуральной сестры» героя натыкается на фундаментальную кощунственность библейской ситуации корыстной выдачи Авраамом своей жены Сарры за «сестру» (см. разд. 2. 1).

Фабульную аналогию к еще одному фигуральному мотиву — *«братанию» проститутки с антигероиней* (например, в "Яме", см. выше) — можно усмотреть в гаршинской повести "Надежда Николаевна".

Ее заглавная героиня-проститутка сюжетно соотнесена с троюродной сестрой героя — идеальной женщиной, на которой он собирается жениться, пока не влюбляется в героиню. Соперник-антигерой угрожает известить сестру, но та и так "понимает" героя ("Я поняла, что я для тебя сестра, а не жена"), утешает его, как мать ребенка, и он наконец осознает, что "любил ее мучительною и страстною первою любовью человека, до двадцати пяти лет не знавшего любви" (с. 268) и лишь теперь полюбившего по-настоящему — героиню. На заключительной рамке, после убийства героини и смертельного ранения ге-

роя антигероем, сестра вновь появляется, чтобы остаться у смертного ложа героя.

Фабульного слияния или хотя бы соположения героини и антигероини не происходит, но налицо их настойчивое соотнесение. Несмотря на некоторую наивность и неуклюжесть нарративных решений Гаршина, сам треугольник "герой — проститутка — (троюродная) сестра, она же невеста" представляет оригинальный вклад в репертуар рассматриваемого топоса.

Особое фабульное ответвление «братского» мотива составляет *«выдача сестры замуж»*, организуемая братом, выступающим в отцовской роли, путем своего рода торговой, а иногда и преступной, *сделки*. Такова кульминация сюжета "Леона Дрея" Юшкевича (о нем см. гл. 6), где приданое дается сестре заглавным героем из денег, нажитых за счет женщин и их мужей. На сходной выдаче сестры замуж строится "Король" Бабеля, а в "Отце" разыгрывается зеркальная сделка — женитьба Бени Крика на дочери Грача. «Выдача сестер» замуж богато представлена также в "Мелком бесе" (см. гл. 6).

Своего рода комбинацию фигуральной и фабульной трактовки «сестринской» темы являет "Преступление и наказание" Достоевского. Символическое проституирование сестры Раскольникова Дуни (собирающейся замуж за Лужина по расчету ради финансовой помощи брату) систематически сопоставляется (самим героем) с практическим проституированием Сони. При этом как Раскольников, так и Дуня подчеркивают принципиальное равноправие двух женщин, чем реализуются мотивы уравнения «сестра — проститутка» и «братания» проститутки с антигероиней (гордой и чистой Дуней)[15].

Аналогичное балансирование между фигуральной риторикой и фабульным проституированием реальной сестры есть в "Крейцеровой сонате":

"Я стал блудником [...] Блудник может воздерживаться [...] но [...] чистого отношения к женщине, братского, у него уже никогда не будет" (Толстой, т. 12, с. 18).

"[Когда] в общество к моей сестре вступит такой господин, я, зная его [развратную] жизнь, должен [...] сказать: «[...] Уйди!» [... А] есть то, что, когда такой господин является и танцует, обнимая ее, с моей сестрой, дочерью, мы ликуем [...] Авось он удостоит после Ригольбош и мою дочь" (с. 18).

"Моя сестра очень молодая вышла замуж за человека вдвое старше ее и развратника" (с. 27).

4. Секс

Половой акт в большинстве случаев не описывается, но подразумевается с достаточной определенностью. Можно выделить такие *типы* половых отношений, как «нормальные», «извращенные» и платонические, и такие *стадии*, как «первое соблазнение» героини, серия ее сожительств с более или менее индивидуальными клиентами, профессиональный коммерческий секс, симпатия и даже любовь к клиенту, бесплатное вторичное соблазнение героини (анти)героем, за чем может следовать новое индивидуальное сожительство вплоть до брака либо, чаще, вторичное оставление героини на произвол судьбы. В линии героя могут акцентироваться моменты инициации и овладения сокровенными тайнами, в той мере, в какой проститутка воспринимается как представитель глубинной «реальности» (см. разд. 6). Овладение, в свою очередь, граничит с темами «насилия» и «власти» (см. разд. 5). Остановимся подробнее на некоторых из сексуальных мотивов.

1. **Половые отношения.** В подавляющем большинстве случаев предполагается *«нормальный»* секс. Половая потребность представлена как естественное проявление человека, например в "Яме":

"Здоровая, инстинктивная чувственность молодых игривых самцов [...] зажигалась [...] на [...] речных катаниях [...] [В] человеке[...] пробуждается [...] древний, прекрасный, свободный, но обезображенный и напуганный людьми зверь [, которого] влекло [...] громким кличем призывать к себе самку" (с. 47).

Так мотивируется поездка в публичный дом, составляющая один из основных ходов повести.

Поздний Толстой — автор "Воскресения" предлагает почти противоположное объяснение полового влечения (приводящего к совращению Масловой).

"В любви между мужчиной и женщиной бывает всегда одна минута, когда любовь эта доходит до своего зенита, когда нет в ней ничего сознательного, рассудочного и нет ничего чувственного" (т. 13, с. 59-60). Но затем "животный человек" пробуждается в Нехлюдове и "задавливает духовного человека" под действием "эгоизма, вызванного петербургской и военной жизнью" (с. 55) и поощряемого тем, "как в этих случаях поступают вообще все люди в его положении" (с. 61), т. е. не столько природой, сколько культурой.

Что касается *«извращений»*, то одна из проституток в "Яме" страдает нимфоманией и в конце умирает в сумасшедшем доме. Лесбиянство изображено

в "Женщине Поля" Мопассана (заклеймленной Толстым как "гадости"), где оно, правда, дано не в продажном, а в любовно-адюльтерном варианте;

в "Нана" — в истории бескорыстной любви героини к проститутке-лесбиянке

Атласной и в картине лесбиянской субкультуры вокруг ресторана Лауры Пьедфер;

в "Яме", где оно практикуется между обитательницами публичного дома: дело в "отвращении этих женщин к мужчинам, таком глубоком, что все они, без исключения, возмещают его лесбийским образом и даже ничуть этого не скрывают" (с. 88).

Симметричный лесбиянству мужской гомосексуализм, будь то продажный или любовный, в рассмотренных текстах не представлен, так что бабелевская история "мальчика у армян" оказывается не имеющей прямого прецедента, разве что в некоторых эпизодах "Исповеди" Руссо, где, однако, речь не идет о мужской проституции (см. гл. 5), а также в "Крыльях" Кузмина, где

наряду с намечающимся любовным союзом главных героев (Вани и Штрупа) есть и гомосексуальное обслуживание по найму — Федором и другими слугами, нанимаемыми "баловниками"-господами, в том числе Штрупом, из числа банных мужиков.

Некоторый сдвиг сексуальных ролей налицо в "Мадемуазель Фифи" Мопассана.

Заглавный антигерой рассказа получил свое прозвище за свою женственную внешность и кокетливые манеры[16]. Его женоподобность образует оборотную сторону его садизма: он взрывает статую Венеры, щиплет, кусает и бьет по лицу доставшуюся ему проститутку.

Самое экзотическое «извращение» представлено, пожалуй, в "Разводе" Мопассана (правда, вне топоса проституции):

муж прекращает половые отношения с женой, ибо предпочитает цветы, размножающиеся "без грязи"; вместо супружеского секса он заводит себе три гарема-оранжереи.

Своего рода «извращением» можно считать инцест, речь о котором уже шла в рамках «семейного комплекса», где упоминались фигуральные и/или фабульные половые связи между отцом и дочерью, матерью и сыном, братом и сестрой (о существенных для эдиповского комплекса Бабеля «материнских» чертах героини см. тж. в гл. 5, 7).

Наряду с «нормальным» и «извращенным» сексом, многочисленны случаи *«платонизма»* — откладывания, замалчивания или подчеркнутого несовершения полового акта.

В "Невском проспекте" Пискарев отказывается от услуг идеализируемой им героини, а убедившись в том, что она проститутка и не желает «спасения», кончает самоубийством.

В "Что делать?" Кирсанов не допускает близости с Настей до тех пор, пока она не порывает с коммерческим сексом, а позднее прекращает половые отношения с ней, чтобы не повредить ее пошатнувшемуся здоровью.

В "Происшествии" отношения между героем и проституткой остаются платоническими, сублимируясь с его стороны в романтическую любовь (ухаживание, свидание, готовность жениться, самоубийство) с элементами вуаеризма: "Против двух окон, хорошо мне знакомых, стоит сарай с сеновалом; на сеновал ведет [...] лесенка, кончающаяся площадкой без перил. И сижу я на этой площадке и смотрю на спущенные белые занавески" (Гаршин [26, с. 37]), за которыми скрылась героиня и ее очередной клиент.

В "Надежде Николаевне" отношения тоже остаются платоническими (во всяком случае, ничего иного не сообщается), хотя любовь взаимна и уже планируется брак (но в этот роковой момент антигерой убивает героиню и смертельно ранит героя).

В "Воскресении" «вторичное соблазнение» носит чисто платонический (и безуспешный) характер.

Не пользуется услугами проституток, а лишь с отвращением наблюдает быт борделя и герой "Припадка" — в духе целомудренной поэтики Гаршина (памяти которого был посвящен рассказ) и большей части русской литературной традиции, но в новом, чеховском варианте: в рассказе «ничего не происходит», кроме душевной травмы.

В "Жалости" Юшкевича герой проявляет к проститутке столь необходимое ей сочувствие и, в соответствии с противопоставлением в ней профессионального и человеческого, их контакт носит подчеркнуто целомудренный характер: " — Бедная, несчастная девушка моя... — И, разогретый своими словами, он положил руку на ее голову, гладил ее волосы и продолжал говорить [...] удивляясь, как ярко и свободно эти слова вырываются теперь из его рта [...] а она все смелее и громче плакала, как будто уже распоряжалась его сердцем..." (с. 170-171).

В "Тьме" герой-революционер является принципиальным девственником, победившим позывы своей плоти, и остается таковым на протяжении всего рассказа, несмотря на обращение, которое он претерпевает во всех других отношениях, включая воздержание от вина.

Платоническими остаются отношения героя с проституткой в большинстве соответствующих горьковских сюжетов.

В "Барышне и дураке" (1916) герой объясняет героине: " — Видите ли, — поймите меня! — я хотел просто поговорить... с человеком..." [35, т. 14, с. 202].

Уклоняется от услуг проститутки (бесплатных) и герой горьковского рассказа "Страсти-мордасти", переносящий все свое доброе внимание на ее ребенка.

В "Женщине с голубыми глазами" городовой, с точки зрения которого излагается сюжет, не вступает в половые отношения с героиней-проституткой ни в начале, когда она в какой-то мере зависит от него, ни в конце, когда он проникается к ней уважением.

В повести "Хозяин" любимая содержанка хозяина признается герою-рассказчику, что хозяин с ней совершенно не живет (а делает это с другими двумя).

В рассказе "Болесь" (1897; т. 3, с. 55-60) рассказчик — бедный студент – по просьбе малограмотной проститутки Терезы "с басовитым голосом, извозчичьими ухватками [... и] громадной мускулистой фигурой рыночной торговки" (с. 55) пишет от ее имени письма к ее воображаемому возлюбленному

Болесю, а затем и его ответы ей. Это длится несколько месяцев, причем опасения рассказчика, что Тереза покушается на его чистоту, рассеиваются — за его услуги она расплачивается не сексом, а починкой его белья; вскоре Терезу арестовывают, и рассказчик теряет ее из виду.

В "Яме"

близкий автору репортер Платонов (!) принципиально не пользуется борделем по прямому назначению ("Клянусь вам [...] он ни разу в жизни ни с одной из нас не оставался", — говорит одна из проституток; с. 62), предпочитая наблюдать его нравы и дружить с его обитательницами, которым он "вроде брата" (с. 60).

В целом, бросается в глаза подчеркнутый платонизм русского бордельного топоса. Впрочем, платоническими по той или иной причине часто остаются отношения с проститутками даже у персонажей Мопассана.

В "Одиссее девицы" репортер не принимает бесплатных услуг проститутки, которую он вывел из полицейской облавы.

В "Мадемуазель Фифи" до секса дело не доходит: садизм заглавного антигероя приводит к его убийству героиней.

Пышка, находясь в частной поездке, упорно отвергает приставания как своего соплеменника, так и немца-оккупанта, и сдается лишь после благочестивых уговоров монахинь и других антигероев.

Проститутки мадам Телье ведут себя в гостях у ее родственников добропорядочно; безуспешными остаются и приставания к проститутке Розе брата мадам Телье, провожающего их на обратный поезд в конце рассказа.

2. **Инициация.** Этот мотив выступает в нескольких вариантах — применительно к герою, героине и в комбинации того и другого.

Инициация героини, которая при нормальных условиях должна была бы состоять в выходе замуж, принимает *«искаженную»* форму *«совращения»*, ставит героиню вне «порядочного» общества и отводит ей роль проститутки. Героиня усваивает соответствующую этой роли ментальность, навязываемую ей обществом и клиентами, — "должны же существовать какие-нибудь клапаны для общественных страстей?" ("Яма"; с. 50). Проститутки либо равнодушны к проблеме своего рабства ("Припадок"), либо предпочитают свою праздную, а то и выгодную, жизнь "честной" работе ("Невский проспект", "Яма", "Припадок"), либо даже испытывают *гордость профессионала* приносимой пользой:

"Да, у меня свой пост! И я тоже нужна, необходима. Недавно приходил ко мне один юноша [...] и целую страницу прочитал [...] наизусть из какой-то книги [...] вроде того, что мы — «клапаны для общественных страстей» [...] За что вся эта публика так презрительно смотрит на меня? Пусть я исполняю грязное, отвратительное дело, занимаю самую презренную должность; но ведь это — должность!.." ("Происшествие", с. 34).

Мотив социально обусловленного психологического оправдания торговли сексом не мог пройти мимо внимания Толстого, который подверг его остраняющему анализу (с применением фигуры «двойничества») в "Воскресении":

"Преимущественно удивляло его то, что Маслова не [...] стыдилась своего положения проститутки, — но как будто даже была довольна, почти гордилась им. А между тем это и не могло быть иначе. Всякому человеку, для того чтобы действовать, необходимо считать свою деятельность важною и хорошею [...] Обыкновенно думают, что вор, убийца, шпион, проститутка, признавая свою профессию дурною, должны стыдиться ее. Происходит же совершенно обратное [...] Нас это удивляет, когда дело касается воров [...] Но разве не то же явление происходит среди богачей, хвастающихся своим богатством, то есть грабительством [...] Мировоззрение это состояло в том, что главное благо всех мужчин [...] состоит в половом общении [...] Она же — привлекательная женщина — может удовлетворять [...] это их желание, и потому она — важный и нужный человек..." (с. 154-155).

Далее Толстой указывает на источник этого мировоззрения и Катюшиной гордости своей профессией — аморальность эстетов (см. ниже 7. 2. "Литературность").

Реинтеграция проститутки в социум путем «спасения», в сущности, представляет собой не что иное, как откорректированную, *«правильную» инициацию,* которая часто тоже срывается по тем или иным причинам (см. разд. 5."Власть и насилие").

Что касается *инициации героя,* то она часто совершается у проститутки.

В объятиях кокотки Нана познает секс юный Жорж Югон, причем инициация разыграна в тонах потери невинности как бы двумя девственницами (см. гл. 6).

"Падение невинных душ в домах терпимости или у уличных одиночек совершается гораздо чаще, чем обыкновенно думают" ("Яма", с. 230). Этому сценарию следует инициация Коли Гладышева под руководством более опытных товарищей и в объятиях проститутки Женьки. (Тот же сценарий был опробован Толстым еще в "Святочной ночи".) Позднее Коля приводит с собой невинного приятеля, и тот испытывает аналогичное давление среды: "Петров потупился и сказал: — Я не знаю [...] Вот как товарищ скажет. — Веѳка [!] громко расхохоталась: — [...] Скажите, младенец какой [...] Ты бы еще у нянюшки [...] спросился! Тамара [...] вообрази себе: я его зову спать, а он говорит: «Как товарищ! [...]»" Но тут появляется этот самый товарищ — пощаженный заразной Женькой Коля — и уводит Петрова невинным.

Участие старших товарищей существенно, ибо подчеркивает социальную природу инициации. Даже в тех случаях, когда герой уже не является девственником, посещение борделя (или соблазнение невинной девушки) носит инициационный характер. Герой идет в публичный дом, чтобы не отстать от товарищей, быть "как все". Таковы, например, мотивы подпольного человека и (уже вторичным образом) героя "Припадка".

Приглашенному друзьями герою "захотелось хоть один вечер пожить так, как живут приятели, развернуться, освободить себя от собственного контроля [...] Его ведут к женщинам? Он идет [...] Ему тоже хотелось театрально раскланяться и сказать что-нибудь глупое, но он только улыбался, чувствовал неловкость, похожую на стыд..." (с. 200-201). В дальнейшем ему, в отличие от приятеля, не удается завязать разговор с барышней и узнать ее историю.

Давлению среды поддается и Нехлюдов, соблазняющий Катюшу и сующий ей деньги, следуя общественным стандартам ("делать, как все делают"), в частности, подражая своему блестящему приятелю Шенбоку (см. гл. 4).

Особый случай составляет *квазиинцестуальная инициация* героя героиней «материнского» плана (см. выше под рубрикой «дети»).

От чисто физической инициации следует отличать — по сути дела, а главное, по месту в сюжете, — *духовную,* состоящую в прозрении героя и противопоставлении себя общественным канонам, вплоть до отказа от секса. Духовное возрождение героя зеркально вторит спасению героини. Таков путь, проходимый осознавшим свою вину Нехлюдовым, а затем и Катюшей. Таков же перелом, который наступает под влиянием великодушия Женьки в Саше, а также в ней самой (приводя ее к самоубийству). Более приземленным, но не менее программным является *идиллическое совмещение* духовной и физической инициации в "Однажды осенью".

Проститутка Наташа утешает героя-девственника, утешения сменяются все более страстными поцелуями и, наконец, объятиями. "Это были первые женские поцелуи, преподнесенные мне жизнью, и это были лучшие поцелуи, ибо все последующие страшно дорого стоили и почти ничего не давали мне" (Горький [35, т. 1, с. 479]).

Травестия всех подобных идиллий была задана уже в "Записках из подполья", что не мешало попыткам последующих авторов (не исключая Бабеля) искать новый идиллический поворот темы. Особняком в этом смысле, как и в ряде других, стоят "Тьма" Андреева и "Припадок" Чехова.

Чеховский герой не только не пользуется услугами проституток и не умеет завязать с ними контакт, но и не пытается спасти их — он лишь мысленно обозревает и отвергает возможные сценарии спасения женщин, да и мужчин. В результате чеховский герой если и проходит какую-то новую инициацию, то чисто негативную, болезненную.

3. **Любовь и деньги.** Контрапункт между продажным сексом и любовью, напряжение между физической доступностью проститутки и маловероятностью, а значит, и ценностью подлинного эмоционального контакта с ней лежат в основе многих сюжетов топоса. Пробуждение любви между героем и проституткой принимает множество форм, лишь одной из которых является

программное спасение. Часто пробуждение любви сопровождается *отказом проститутки от денег,* а то и вручением денег герою. Этому кульминационному моменту иногда предшествует указание на *внекоммерческую функцию денег* — общественно-ритуальную ("Воскресение", "Крейцерова соната"), садистско-книжную ("Записки из подполья"), игровую ("Яма"). «Любовь» часто дается на фоне клишированной *имитации бескорыстной любви* проститутками и их клиентами (см. ниже 7. 1, 7. 2).

Высшую степень «циничной меркантильности» представляет внезапно обнаруживающаяся продажность честной женщины.

В чеховской "Тине" офицер по поручению брата пытается получить долг у еврейки, которая, притворившись, что собирается заплатить, выманивает и уничтожает векселя (!). В ходе светского разговора, спора и физической борьбы за векселя офицер испытывает все большее влечение к хозяйке, и дело кончается сексом, который, таким образом, оказывается заменой уплаты долга. Статус героини как полукокотки проясняется к концу, когда братья встречаются в ее доме, полном мужчин, видимо, находящихся там на сходных основаниях[17].

Напротив, крайним случаем «чистоты» является отказ от покупки секса и настояние на бескорыстной любви.

Гоголевский Пискарев безответно влюбляется в героиню, не зная, что она проститутка, долго отказывается этому верить, не желает покупать ее за деньги и кончает с собой в общем потому, что не может признать меркантильной реальности.

В "Надежде Николаевне" между героями возникает взаимная, но целомудренная любовь, а в антигерое пробуждается смесь любви и ревности, причем его поражает мысль, что теперь он должен "ухаживать" за совращенной им женщиной, ныне проституткой. (Деньги не упоминаются.)

В раннем романе Горького "Трое" важный компонент сюжета составляет серьезная любовь между двумя из героев и двумя подружками-проститутками (одну из которых зовут Веркой [!]).

Контрапункт идиллии и ее «денежного» фона являют ситуации с предложением бесплатного секса проституткой или ретроспективным возвратом денег.

Героиня "Одиссеи девицы" предлагает рассказчику бесплатный секс в благодарность за спасение от полиции, а героиня рассказа "Страсти-мордасти" — в благодарность за хорошее отношение к ней и ее ребенку. В этих двух случаях бесплатный секс вежливо отвергается, ибо возникает лишь симпатия, но не любовь.

Взаимная любовь, возникающая между Кирсановым и Настей, получает полное развитие и консуммацию только тогда, когда Настя становится "честной девушкой". На переходной стадии Настя обслуживает лишь избранных ею клиентов: "Ведь я уж к себе принимала только своих знакомых, хороших [...] я к ним ко всем чувствовала расположение, так это мне было ничего [...] если расположение имеешь, это все равно, тут нет обману" (с. 159-160). Кирсанов

дает Насте деньги, чтобы расплатиться с хозяйкой; потом она расплачивается с ним — надо полагать, деньгами "хороших" клиентов; затем они начинают жить вместе.

В "Записках из подполья" Лиза полюбила рассказчика, но он лишь играет с ней. Она бросает его, он дает ей денег — со злости, из головной, книжной жестокости, но Лиза незаметно оставляет их на столе.

Другая амбивалентная вариация на ту же тему — «доплата» проституткой за мужчину и, далее, взятие его на содержание.

Доплата, а то и плата, со стороны проститутки Рашели (а также других любовниц Дюруа) составляет характерный мотив "Милого друга", подчеркивающий продажность героя (см. гл. 6).

В "Яме" между Сашей и Женькой (а также некоторыми другими проститутками и клиентами) возникают любовные, даже квазибрачные, отношения (употребляются слова "любовник" и даже "муж"). Во время последнего свидания Женька, еще планирующая заразить Сашу, предлагает ему остаться на всю ночь и "доплатить" за него, если у него не хватит: "Вот видишь, какой ты красивый, что для тебя девчонка даже денег не жалеет" (с. 244); а затем она ядовито предлагает ему "десять рублей [...] Возьми их себе [...] Купи [...] маме пудреницу [...] а если у тебя есть маленькая сестра, купи ей [...] куклу" (с. 248).

Герой "Исповеди" Жан-Жак постоянно живет на содержании "маменьки"-любовницы и лишь однажды в состоянии дать ей какие-то заработанные им деньги, которые она равнодушно тратит на него же, как и многие другие суммы. Одновременно он подчеркивает свое неприятие продажных женщин и отсутствие интереса к покупке любви за деньги.

Обратный случай — оплата «рабочего времени» проститутки без использования ее услуг или оказание ей поддержки по тем или иным духовным или психологическим соображениям.

В "Барышне и дураке" (1916) герой, согласившийся, не торгуясь, на тариф героини, выбравший затем самую дорогую комнату в номерах, попытавшийся побеседовать с барышней по душам и, наконец, расплатившийся с ней, отказывается от ее услуг, теперь уже как бы бесплатных: "Усмехнувшись, он разжал кулак. Барышня спросила: — Это мне? — И двумя руками взяла с ладони красную бумажку. — Пожалуйста! Вы извините меня! Я уйду. — Барышня расправила билет, подергала его за углы и великодушно предложила: — А то останьтесь? — Но он, уже одетый, сунул ей руку: — Прощайте!" (т. 14, с. 202).

Любовь, вторично пробуждающаяся в Нехлюдове и Масловой, означает «воскресение» двух духовно мертвых людей и носит принципиально платонический характер, так что ни о каком бесплатном сексе речь не заходит. Нехлюдов периодически оказывает Масловой материальную поддержку, но постоянно подчеркивается невозможность купить «воскресение» за деньги.

Набор почти всех перечисленных мотивов находим в "Нана".

Нана бескорыстно отдается некоторым из своих любовников (Жоржу, Атласной) и дает любовнице (Атласной) и мужу (Фонтану) обирать и обворовывать себя, в то время как она сама обирает и разоряет своих богатых содержателей (прежде всего, графа Мюффа).

Проницательную метаформулировку клише «бесплатного романа с проституткой» дает героиня “Тьмы”. Объясняя герою полноту ожидающегося от него обращения, проститутка выражает свою мысль в финансовых терминах:

> “— И так ты рассчитывал: отдам ей невинность и оттого, что отдам, стану я еще невиннее, и получится у меня вроде как бы *неразменный рубль*. Я его нищему, а он ко мне назад [...] Нет, миленький, этот номер не пройдет [...] Что подешевле, то и отдаешь. Нет, ты мне самое дорогое отдай, такое, без чего сам не можешь жить, вот!” [2, с. 289].

Бабель в “Справке” усилит, но иронически эстетизирует стремление к такой «неразменности».

5. Власть и насилие

Властные стратегии лежат в основе всякого дискурса, но во многих текстах о проституции они специально тематизируются. Борьба за господство идет прежде всего между героем и героиней; иногда героине или им обоим противостоят антигерой, антигероиня или персонажи фона. Насилие может принимать как физические, так и утонченные моральные формы.

1. **Физическое насилие.** Простейший тип такого насилия — это *«побои»*. Проституток бьют в “Мадемуазель Фифи”, в “Однажды осенью”, “Яме”, “Припадке”. В автобиографической трилогии Горького многочисленны сцены избиения “гулящих”, часто в сочетании с полунасильным сексом, даваемые глазами юного рассказчика-вуаера.

> В гл. 18 “В людях” прачка Наталья Козловская, ранее гордая женщина (см. ниже), а теперь гулящая, поит героя чаем (!) в трактире и признается, что спилась. Затем ее беспричинно бьет его знакомый, герой заступается за нее, а знакомый говорит: “ — Она тебе — любовница? [...] Да что же ее не бить, коли она — гулящая? Жен бьют, а таких и подавно не жаль!...” (т. 13, с. 484).

> В гл. 7 герой вуаеристски наблюдает избиение и полуизнасилование гулящей женщины казаком. В женщине подчеркнуты материнские черты, а также то, что она видит, что герой подсматривает. На героя производит впечатление “подавляюще властный” голос казака. Герой рассказывает увиденное ночному сторожу, тот хохочет: “ — Ловко-с! Казаки, брат, дотошный народ, они нам не чета! А бабенка-то сука [...] И думал я в ужасе: а что, если бы такое случилось с моей матерью, с бабушкой?” (с. 314).

В “Воскресении” и в “Одиссее девицы” «законное» насилие над невиновной проституткой осуществляется государственной машиной суда и полиции. «Изнасилованию», а также «заражению» подвергают героиню “Койки № 29” немцы-оккупанты.

Крайнюю форму насилия составляет *«убийство»*.

Героиню "Надежды Николаевны" убивает антигерой (в духе убийства Настасьи Филипповны Рогожиным в "Идиоте").

Герой "Припадка" фигурально трактует как медленное коллективное убийство само явление проституции: "Ваша медицина говорит, что каждая из этих женщин умирает преждевременно от чахотки или чего-нибудь другого; искусства говорят, что морально она умирает еще раньше. Каждая из них умирает оттого, что на своем веку принимает [...] допустим, пятьсот человек [...] В числе этих пятисот — вы! Теперь, если вы оба за всю жизнь побываете здесь и в других подобных местах по двести пятьдесят раз, то [...] на обоих вас придется одна убитая женщина [...] Убить вдвоем, втроем, впятером одну глупую, голодную женщину!.." (с. 214).

Герой "Тьмы" в момент конфронтации заявляет, что проституток надо не жалеть, а "истреблять" (с. 286).

Близко к убийству располагается *«самоубийство»*, до которого жизнь доводит проститутку; есть и промежуточные и смешанные случаи.

О самоубийстве как единственном выходе говорят Настя Крюкова в "Что делать?" и Надежда Николаевна в "Происшествии", а Женька из "Ямы" действительно кончает с собой.

В "Яме" одну из проституток убивает ее любовник, с которым она сговорилась о двойном самоубийстве, но который затем раздумывает.

Героиня "Койки № 29" доводит себя до смерти, не лечась от сифилиса, чтобы заражать немцев, и в результате умирает сама, принеся себя таким образом в жертву, как солдат или как Жанна д'Арк.

На насилие и эксплуатацию проститутки отвечают *«насилием по отношению к клиентам»*.

В гл. 10 "В людях" прачка (будущая проститутка) Наталья Козловская, умеющая справиться с пьяными мужчинами и защищающая героя от побоев и обвинений в воровстве, говорит ему: "Я и тверезых не боюсь, они у меня — вот где! — Она показала туго сжатый, красный кулак. — У меня муженек, покойник, тоже заливно пьянствовал, так я его, бывало, пьяненького-то, свяжу по рукам, по ногам, а проспится, — стяну штаны с него, да прутьями здоровыми и отхлещу..." (с. 361).

В "Тьме" проститутка неоднократно бьет героя, а также рассказывает ему, что бьет другого клиента — "писательчика" (с. 285).

Специфическим, хотя и самоубийственным, средством «ответного насилия» со стороны проститутки является, так сказать, биологическое оружие — *«заражение клиента сифилисом»*:

Подобно героине "Мадемуазель Фифи", убивающей немецкого офицера ножом, героиня "Койки № 29" заражает немцев сифилисом.

В "Яме" Женька решает заражать всех мужчин подряд за их бесчеловечное обращение с ней и ее «сестрами»; узнав о смерти двух зараженных, она говорит, что ей их не жалко.

Косвенную форму ответного насилия представляет намеренное или ненамеренное *«доведение героя до самоубийства»*.

Невольной убийцей Пискарева ("Невский проспект") становится проститутка, встреча с которой превращает его сначала в наркомана, а затем и в самоубийцу.

Героиня "Надежды Николаевны" считает себя убийцей покончившего из-за нее самоубийством (в "Происшествии") героя.

Кончает с собой Жорж, когда Нана отказывается выйти за него замуж.

2. **Моральное насилие.** Уже само положение проститутки полно институализованного насилия над ней, и многие страницы "Ямы", "Воскресения" и других текстов посвящены этой теме. Мы остановимся лишь на тех формах морального насилия, которые драматизируются в сюжете. Их не так много, как можно ожидать, ибо рассматриваемые произведения в основном посвящены спасению и героизации проституток. Так, в "Женщине с голубыми глазами" полицейский несколько раз намеревается показать свою власть над проституткой, но каждый раз отступает перед силой ее достоинства. Из других типов *«ненасильственной эксплуатации»* проститутки упомянем использование ее комнаты для ночлега (примеры из "Тьмы" и "Эльи Исааковича..." см. выше в разд. 2. 1).

Основная форма морального насилия — это *«(ложное) спасение»*, под видом которого производится *«вторичное совращение»* героини. Таковы:

тираническая игра подпольного человека с Лизой; циничная отдача немецкому офицеру Пышки, которую убеждают в ценности приносимой ею жертвы; попытка Нехлюдова подвергнуть спасаемую Катюшу «духовной эксплуатации»; жалость к проститутке и хвастовство революционера своей "хорошей" жизнью в "Тьме"; операция «спасение», предпринимаемая и проваливаемая Лихониным в "Яме" (см. ниже в разд. 7. 3).

Во всех этих случаях манипуляция проституткой находится на грани *инсценирования ее жизни (анти)героем.* Чистый случай «попыток спасения без манипуляции» являет, пожалуй, лишь самый ранний образец топоса — "Невский проспект", где

герой (художник Пискарев) ограничивается предложением брака (отвергаемым), а всю силу своего авторского инсценирования жизни героини по книжному образцу сосредотачивает в сновидениях.

Как правило же, «спаситель» заявляет «авторские права» на героиню в реальной практике; отсюда родство этого мотива с парадигмой «литературности» и «ролевого поведения» (см. разд. 7. 2, 7. 3).

Героиня часто не остается в долгу и с успехом берет *«авторскую» роль на себя.*

Это происходит в "Записках из подполья" — во всяком случае, в восприятии героя, который не может перенести, что его переиграли; ср., напротив, рассказчика "Однажды осенью", благодарного Наташе за инициацию, утешение и посрамление его книжности.

В "Воскресении" Нехлюдов осознает поединок воль, происходящий между ним и не принимающей его жертвы Катюшей, и констатирует, что "она победила, и я победил" (с. 329).

Более безобидный характер носят *«выманивание»* у клиентов денег и угощений ("Яма", "Припадок") и *«вранье»* им (см. ниже 7. 1. "Фальшивая исповедь"). На грани полового «извращения» находится сексуальное и финансовое *«укрощение»* клиентов:

Женька в "Яме" говорит: "Все вы дуры! [...] Отчего вы им все это прощаете? Раньше я и сама была глупа, а теперь заставляю их ходить передо мной на четвереньках, заставляю целовать мои пятки, и они это делают с наслаждением [...] Вы все, девочки, знаете, что я не люблю денег, но я обираю мужчин, как только могу..." (с. 147).

Хождение на четвереньках, возможно, позаимствовано Куприным у Золя.

В гл. 13 "Нана" героиня сначала сама ходит на четвереньках, изображая медведя, а затем заставляет делать то же своего богатого клиента графа Мюффа. Унижая его фигуральным превращением в собаку, лошадь и т. п., она бьет его и заставляет топтать свой камергерский мундир.

Отметим здесь «двойничество» антигероя и героини, проявляющееся в садо-мазохистской инверсии ролей. В конечном же счете месть Нана направлена против всего общества, которому она наносит максимум возможного ущерба, развращая, разоряя и губя всех, кто вступает с ней в контакт.

Принципиальной крайности «ответное моральное насилие» достигает в "Тьме".

Сначала героиня, опознавшая революционера, наслаждается властью над ним, поскольку может выдать его; затем она бьет его и плюет ему в лицо — с глубоко моральной программой: "Надо было хорошего ударить, миленький, настоящего хорошего" (с. 288); наконец, морально побеждает его, заставив признать неотвратимость той "правды", что "стыдно быть хорошим", когда она "плохая" и "мертвая", и таким образом «переписывает» для него его самообраз.

Особого рассмотрения заслуживает тема насилия в "Надежде Николаевне" Гаршина. Физическое насилие со стороны антигероя, приводящее к кровавой развязке, не появляется ex machina, а венчает целую серию мотивов. Сюжеты двух вставных картин и обрамляющей их любовной истории вращаются вокруг *соотношения искусства, любви и насилия* (которое будет столь важно для Бабеля).

Картина, для которой позирует герою-художнику спасаемая им проститутка, изображает Шарлотту Корде — убийцу Марата. Антигерой сомневается, способен ли герой, "мягчайший русский интеллигент, вялый, слабый", поднять подобную тему, для чего, по его мнению, "надо быть самому способным на такой поступок [...] Можете ли вы, когда нужно, бросить кисть и, выражаясь

высоким слогом, взять кинжал?" (с. 235). Между героем и антигероем идет борьба за героиню, в ходе которой антигерой сознательно пытается манипулировать героем и героиней: " — Я не допущу ее бывать у вас каждый день [...] — Есть ли у вас такая власть? [...] — Власть, власть [...] Нескольких слов будет довольно. Я напомню ей, что такое вы. Я скажу ей о вашей сестре [...] — Я не позволю вам заикаться о моей сестре..." (с. 248).

Вслед за "властью", в том же разговоре заходит речь и о "кинжале". Последний далее овеществляется в сюжете "палкой с острым железным наконечником, к которой во время летних работ привинчивается большой зонт [...] Мне в первый раз пришло в голову, что это — страшное оружие, которым легко положить человека на месте" (с. 249), что и происходит в финале, когда антигерой стреляет в героиню, а герой кидается на него с этим "копьем" и пробивает ему голову, а сам получает смертельную рану в грудь (с. 286-288).

Перед смертью герой вспоминает о своей картине и картине, задуманной его другом-художником, где Илья Муромец изображен читающим Евангелие. " — Илья и Евангелие. Что общего между ними? Для этой книги нет большего греха, чем убийство, а Илья всю жизнь убивал [...] Разве твоя картина не тот же вопрос [...] хорошо ли поступила эта женщина [т. е. Шарлотта Корде]?" (с. 277). Героиня, при всем своем добром сердце, уникально подходит для роли Шарлотты Корде — она гордая и обреченная на насильственную смерть женщина: "она [Шарлотта, писанная с героини] смотрела на меня своим грустным, как будто чующим казнь, взором" (с. 231). Напротив, оставляемая ради проститутки антигероиня — кузина героя "совсем не похожа на Шарлотту. Она неспособна наносить раны. Она любит больше лечить их и чудесно делает это. И меня бы она вылечила... если бы это было возможно" (с. 233).

Итак, фабульно вопрос решается в пользу насилия, а ценностно — в пользу любви и искусства, которое одно остается после гибели героев.

6. «Реальность»

1. «Правда». Открытие литературой темы проституции и фиксация на ней совпали с эпохой возникновения реализма. Проститутка оказалась «готовым предметом», эмблематизирующим одновременно и социальное дно, и коммерческую основу буржуазной экономики, и физиологическую природу человека. «Научное познание жизни» и «научное управление» ею путем врачебно-полицейской социальной инженерии, направленной на изучение и санитарное контролирование проституции, легли в основу не только социальной практики, но и художественного дискурса о падших женщинах. Взятая на себя литературой функция своего рода научного исследования, в частности медицинского (ср. жанр физиологического очерка), гарантирующего постановку диагноза и обоснование лечения, определила как общую нацеленность топоса на «правду жизни», так и его конкретные мотивы, например, «подлин-

ную историю проститутки», и фигуры персонажей, например, «врача», нередко выдвигающегося из фона на роль героя.

Посещение публичного дома часто сопряжено с *«поисками правды, обнаженной истины».*

В "Яме" репортера Платонова "притягивает и интересует в этой жизни ее [...] страшная, обнаженная правда. [В публичном доме] с нее как бы сдернуты все условные покровы [!]. Нет ни лжи, ни лицемерия [...] нет никаких сделок [...] с авторитетом предков [...] Никаких иллюзий, никаких прикрас! [...] Нет ни одной стороны человеческой жизни, где бы основная, главная правда сияла с такой чудовищной, безобразной голой яркостью..." (с. 85).

Собственно говоря, уже стоящий у истоков русского топоса проституции гоголевский Пискарев кончает самоубийством именно из-за несоответствия между «мечтой» и «реальностью»; человеку из подполья в результате его визита в бордель начинает сверкать "гадкая истина"[18]. Аналогичным образом, в духе завороженности русской интеллигенции припаданием к «почве», именно через контакт с проституткой, тюрьмой и ссылкой обретает внутреннюю истину Нехлюдов.

Взгляд на проститутку как на существо, причастное философским глубинам бытия, есть в "Жалости" Юшкевича[19].

"Моисей редко разговаривал с нею. А когда заговаривал, часто было так, что они одни понимали друг друга [...] Они говорили о Боге, о судьбе, о человеке, о том, что есть жизнь, а Сима, жена его, ничего не понимавшая в их разговорах, слушала обоих [...] вперив глаза в пространство" (с. 164).

Предельно зловещий характер придает «правде» Андреев, хотя и он оказывается не свободен от клише «почвенности».

"— Раз пришла к тебе правда, поклонись ей низко, а не говори: ты с ума сошла [...] Тебе некуда идти. Ты честный [...] Криком против правды ничего не сделаешь. Правда, как смерть — придет, так принимай, какая ни на есть. С правдой тяжело, миленький, встретиться..." (с. 289-290).

Затем он пытается "последним усилием спасти [...] старую добрую правду" и начинает одеваться, чтобы уйти, но понимает, что "в стенах публичного дома, под дикими чарами подведенных глаз проститутки — он открыл какую-то последнюю ужасную правду жизни, свою правду, которой не могли и не могут понять другие люди" (с. 294-295).

"[О]н возвращался к какому-то первоначалу своему — к деду, прадеду, к тем стихийным, первобытным бунтарям [...] вставало свое собственное, дикое и темное, как голос самой черной земли. И диким простором, безграничностью дремучих лесов, безбрежностью полей веяло от этой последней темной мудрости его..." (с. 297-298).

В чем же состоит инвариантная «правда» топоса проституции? Прежде всего, в подчеркнутой прозаичности бордельного быта (вторящей самой природе реализма как снижения романтизма).

2. **Будничность, профессионализм, коммерция.** Этот мотивный комплекс подробно развит в "Яме".

"[С]трашная, голая, ничем не убранная правда — в этом деловом торге о цене ночи, в этих десяти мужчинах в вечер, в этих печатных правилах, изданных отцами города [...] в глубоком отвращении этих женщин к мужчинам" (с. 88).

"[У]жасны будничные, привычные мелочи, эти деловые, дневные, коммерческие расчеты [...] этот прозаический обиход [...] В этих [...] пустяках совершенно растворяются такие чувства, как обида, унижение, стыд. Остается сухая профессия [...] почти что честная торговлишка, ни хуже, ни лучше какой-нибудь бакалейной торговли. Понимаете ли [...] в этом-то весь и ужас, что нет никакого ужаса! Мещанские будни — и только" (с. 63).

Утомительность "ремесла" проходит настойчивым мотивом в "Жалости". Подчеркнуто деловой характер носит приезд на ярмарку горьковской женщины с голубыми глазами: "Она была как-то особенно, не по-женски серьезна и сурова" (с. 106); "Просто надо вести дело", — объясняет она (с. 108). В "Припадке" бездарная *скучность борделя* прямо подчеркнута фрустрацией ожиданий героя, навеянных романтическими стереотипами (в основном, гаршинскими; см. ниже о «литературности»).

"Воображение Васильева рисовало, как [...] они по темным коридорчикам будут [...] красться к женщинам, как он [...] чиркнет спичкой и вдруг осветит и увидит страдальческое лицо и виноватую улыбку..." (с. 202). Однако в том, что происходит в действительности, "Васильев не видел ничего ни нового, ни любопытного. Ему казалось, что эту залу, рояль [...] тупые равнодушные лица он видел уже где-то и не один раз. Потемок же, тишины, виноватой улыбки [...] всего того, что ожидал он здесь встретить [...] он не видел даже и тени. Все было обыкновенно, прозаично и неинтересно" (с. 204). Об этом он прямо заявляет очередной проститутке-собеседнице: " — Отчего вы такой скучный? — Потому что скучно" (с. 206).

Та же тема ухода от «будничности» своеобразно повернута в рассказе "Барышня и дурак" Горького, содержащем буквальную перекличку с "Припадком".

"— Почему вы такой скушный?", — спрашивает героя проститутка, поставленная в тупик его желанием ограничиться разговорами. Он объясняет, что "[и]ногда — нестерпимо хочется чего-то [...] небывалого, особенного" (т. 14, с. 201-202).

В отличие от героя "Припадка", горьковский "дурак" недоволен прежде всего скукой собственной жизни и рассчитывает обрести "небывалое" в разговоре по душам с проституткой (ср. "Жалость" Юшкевича); впрочем, "барышня" (как и обстановка дешевых номеров) представляет, вполне в духе других текстов топоса, «будничное» начало: " — Ну что же, будем раздеваться?" (с. 201), — говорит она герою (предвосхищая, хотя и без словесного блеска, "сейчас сделаемся" бабелевской Веры).

3. **Медицина.** Практическая важность медицины определяется опасностью венерических заболеваний, которые иногда ставятся в центр сюжета ("Койка № 29", "Страсти-мордасти", "Яма" — история Женьки).

"[П]равда — в [...] правилах [...] об употреблении раствора борной кислоты и о содержании себя в чистоте, в еженедельных докторских осмотрах, в скверных болезнях..." ("Яма", с. 88). "Суббота была днем докторского осмотра [...] Доктор Клименко — городской врач — приготовлял в зале все необходимое для осмотра: раствор сулемы, вазелин и другие вещи, и все это расставлял на отдельном маленьком столике..." (с. 271).

В "Доме Телье" упоминается некий завсегдатай борделя, "отец семейства [... который] посещал заведение Телье только по субботам, securitatis causa, как он любил говорить, намекая на деятельность санитарного контроля, периодичность которого ему была открыта его другом, доктором Бордом" [82, с. 45].

Функция осмотра — *предотвратить заражение* клиентов от проституток. Но на русской почве от «научной» констатации «правды» недалеко до культа *медицины как пути к «спасению».*

Медицинско-статистическими соображениями обосновывает герой чеховского "Припадка" свою метафору коллективного убийства проститутки клиентами ("Ваша медицина говорит...", см. выше). Впрочем, в квазимедицинские рассуждения пускается уже человек из подполья, рисующий Лизе картины ранней гибели чахоточных девок. Он, в свою очередь, пародирует при этом Кирсанова из "Что делать?", который, будучи студентом-медиком и начинающим светилом, отучает Настю Крюкову от пьянства и проституции, а затем освобождает от близости с ним самим, чтобы не усугубить ее чахотки, и смотрит за ней, "как будто доктор за больным" (с. 160). Именно Кирсанову наследуют, с большей или меньшей определенностью, многочисленные студенты-медики, фигурирующие в сюжетах о проститутках: "медицинский студент", предлагающий жениться на Лизе ("Записки из подполья"); один из приятелей, ведущих героя в бордель ("Припадок").

Толстой и Чехов, естественно, *подрывают* эту стереотипную трактовку фигуры *«врача».*

В "Припадке" врач, в обычном сюжете пользующий, а то и спасающий героиню, призывается лечить травмированного публичным домом героя и не может предложить ни убедительных аргументов, ни каких-либо средств (кроме морфия, который герой принимал и раньше).

В "Воскресении" один из паллиативных путей к «спасению» сидящей в тюрьме Катюши состоит в переводе ее на работу уборщицы в больницу. Доктор сначала доволен ее работой и тем, что она перестала пить, но затем к ней начинает приставать фельдшер, и выгоняют, по его ложному обвинению, конечно, ее.

Впрочем, Толстой ставит под сомнение даже чисто профилактические функции медицины. В "Крейцеровой сонате" Позднышев обрушивается на докторов по многим поводам, в частности — за их роль в обезвреживании и узаконении проституции:

"Опасность болезней? [...] Попечительное правительство заботится об этом. Оно следит за правильной деятельностью домов терпимости и обеспечивает разврат для гимназистов. И доктора за жалованье следят за этим [...] Они утверждают, что разврат бывает полезен для здоровья [...] учреждают правильный, аккуратный разврат [... Н]аука посылает [юношей] в дома терпимости [...] А потом с ужасной важностью лечат сифилис" (т. 12, гл. 4).

Активная героиня, переворачивающая привычное соотношение сил, может *брать «врачебные функции» в свои руки.*

"Я не пущу к себе в кровать мужчину, прежде чем не сделаю ему подробный медицинский осмотр", — говорит одна из проституток в "Яме" (Эльза, с. 136), но другая (Женька) все-таки заражается и вешается как раз в день докторского осмотра. Кстати, незадолго перед этим она демонстрирует своему любимому клиенту Саше скрытые симптомы своей болезни, ускользнувшие от внимания врачей и клиентов, и таким образом утверждает свое медицинское превосходство над ними.

Именно такой «доминирующей» проституткой предстает в первой половине бабелевского рассказа Вера: "Приготовления ее были похожи на приготовления доктора к операции".

4. **История падения.** Одним из проявлений «документальной» установки рассматриваемых сюжетов является место, неизменно отводимое в них *«подлинной истории»* героини. На тему «реальности» работают: само содержание истории, полное тяжелых жизненных подробностей; обстоятельства ее рассказывания, в частности, писателю, репортеру, полицейскому — представителям «объективной» точки зрения; и часто применяемый прием постепенного выяснения «подлинных» фактов путем отметания «вымыслов» (см. ниже 7. 1. "Фальшивая исповедь").

Классический образец истории проститутки — рассказ Мопассана "Одиссея девицы".

Рассказчик встречает проститутку, спасает ее от полиции, и она рассказывает ему о своей жизни: совращении в деревне, покинутости, голоде, дороге в город, жадности клиентов. Единственный более или менее приличный ее клиент случайно умирает в ресторане за десертом, и проститутку судят за убийство.

Аналогичные истории находим в большинстве текстов (ср. хотя бы "Воскресение", где тоже есть мотив ложного обвинения в убийстве), хотя в повествовательный фокус могут попадать разные их аспекты, на выявлении которых и строится сюжет.

Герой рассказа Мопассана “Шкаф” идет к проститутке на ночь. Центральный факт ее жизни и сюжета рассказа — то, что в ящике у изголовья кровати спит ее сын, — выясняется лишь после серии попыток дознания. Клиент имеет обычай расспрашивать проституток об их жизни в качестве прелюдии к интимности и знает, что они склонны лгать. Знакомый врач научил его, как разоблачать их выдумки: совратитель — всегда знакомый из того же круга, а не вымышленный богатый аристократ. (Отметим опять-таки роль «медицины» как орудия познания истины.)

Особый прием демонстрации «подлинности» применен в “Что делать?”, где история проститутки дается как *«рассказ женщины женщине»* (а не мужчине), причем женщине, являющейся благородным и просвещенным двойником проститутки, — героине романа Вере Павловне. А Чехов в “Припадке” подрывает обычную схему в типичном для него ключе *«некоммуникабельности»:* герой, отправляющийся в публичный дом в обществе друзей-студентов (один из которых медик), обнаруживает полную неспособность разговорить проституток и узнать их истории.

Зеркальный повествовательный ход по отношению к истории героини составляет *«история героя»*, а иногда и активное *«дознание проститутки»* о его прошлом, о мотивах посещения им публичного дома, в частности, о его отношении к сестре, и т. д. (например, в “Яме” отношения между Женькой и Колей). В обычном случае при этом акцентируется опять-таки выяснение «правды». Так, в “Яме” говорится о том, что потеря невинности мальчиками из приличных семей происходит в публичных домах — в противоположность их “несбыточным историям о приключениях с женщинами” (с. 231). «Дознание» выражает также *«ответную агрессию»* проститутки, берущей на себя роль, обычно отводимую герою, репортеру, врачу, полицейскому и т. д. (именно таково поведение взбунтовавшейся Женьки в “Яме”).

С другой стороны, «история героя» может служить выражением его «детскости», «нарциссизма» или «стратегии совращения», особенно если инициатива рассказа о себе принадлежит ему самому, а «историю» он выдумывает, реализуя свои «авторские» претензии (таков человек из подполья и, конечно, герой “Справки”). Нарциссизм героя часто прощается героиней, например, более взрослой и рассудительной “маменькой” Жан-Жака (“Исповедь”) и Лизой (“Записки из подполья”), которая тем самым демонстрирует свое превосходство над героем, присваивая себе «авторскую» роль «спасительницы».

В “Тьме” Андреева самостоятельность героини доведена, как и все остальное, до максимума:

проститутка сама устанавливает, что герой — революционер; он вынужден рассказать свою историю, чтобы морально защититься перед ней; проститутка бьет его за хвастовство девственностью и "честностью" и выявляет уязвимость его самообраза.

7. Дискурс

В предыдущих разделах изложение сюжетных «фактов» часто приходилось сопровождать оговорками об их риторической природе и отсылками к настоящему разделу. Сама изображаемая «реальность» оказывается пропитанной дискурсивными клише, которые, собственно, и образуют данный топос. Так, в "Яме" утверждение Платонова, что в публичном доме "нет [...] лжи" (с. 85), подрывается очевидным засилием в жизни его обитательниц и посетителей культурных и литературных стереотипов, выдумок, актерства. Собственно, и сам Платонов являет образ типичного художника, разрывающегося между поисками неприкрашенной правды и творческим началом. Им движет

"безмерная жадность к жизни и нестерпимое любопытство[20]. Ей-богу, я хотел бы на несколько дней сделаться лошадью, растением или рыбой или побыть женщиной и испытать роды" (с. 90).

Это признание, с одной стороны, выдержано в духе предельного *документализма*, а с другой — напоминает протеический *эстетизм* Бодлера и Флобера (см. выше 1. 3. "Нарративный костяк", тж. в гл. 7) и предвещает — в той мере, в какой репортер хочет "побыть женщиной", — бабелевского импровизатора в "Справке".

1. **Фальшивая исповедь и китч.** История проститутки, составляющая самую сердцевину топоса и ее важнейшую «правду», — постоянный объект подделки. Общим местом является рассказ проститутки об истории ее падения, провоцируемый клиентом (он же обычно повествователь), который жаждет «правды жизни», а также ищет эротической стимуляции или пытается морально использовать проститутку. Часто героиня рассказывает выдуманную историю, но опытный слушатель умеет отличить истину от вымысла (см. выше 6. 4). *Фальшивость исповеди*, в свою очередь, объясняется двусмысленным положением, в которое поставлена и которое символизирует проститутка.

В "Что делать?" «подлинная история» спасения героини включает рассказ о «фальшивой исповеди». "«Вы лучше расскажите-ка мне, кто вы и как это с вами случилось». — Я ему [Кирсанову] стала рассказывать, что про себя выдумала: ведь мы сочиняем себе разные истории, и от этого никому из нас не верят; а в самом деле есть такие, у которых эти истории не выдуманные: ведь между нами бывают и благородные и образованные. Он послушал и говорит: «Нет, у вас плохо придумано; я бы вот и хотел верить, да нельзя»" (с. 158).

В "Яме" один из клиентов, учитель, "чувствовал смутно, что то подражание любви, которое сейчас должно произойти, требует какого-то душевного сближения, [...] и поэтому [...] начал обычный разговор, который ведется всеми мужчинами наедине с проститутками и [...] заставляет их лгать почти механически [...] по одному престарому трафарету" (с. 38-39).

Когда спутники Платонова, ценящего бордель за «обнаженность правды», указывают ему, что "[э]ти женщины врут, как зеленые лошади", особенно о "первом падении", он возлагает всю ответственность за это на клиентов и их эстетские претензии.

"[И] проститутки, и дети лгут только нам — мужчинам и взрослым. Между собой они не лгут [ср. «подлинный» рассказ Крюковой Вере Павловне] — они лишь вдохновенно импровизируют [!]. Но нам они лгут потому, что мы сами этого от них требуем [...], они нас [...] считают [...] бестолковыми притворщиками" (с. 85-86).

Напротив, у героя автобиографической повести Горького "Хозяин" с одной из содержанок хозяина

"образовались странные отношения какой-то особой и, так сказать, словесной близости: мы говорили обо всем [...] Порою она пресерьезно и подробно рассказывала мне такие женские и девичьи истории, что я, невольно опуская глаза, думал: «Что она — женщиной [!] меня считает, что ли?»" (т. 14, с. 69-70)[21].

Обратим внимание на элемент «андрогинного смешения ролей», столь существенный для "Справки"/"Гонорара".

Возвратимся к "Яме" и «лживости проституток». Согласно Платонову,

проститутка красится потому, что клиент, "негодяй, пришел насладиться, ему — этакому эстету! — видите ли, нужна красота" (с. 86)[22]. "Второе [...] ему подай еще подобие любви [...] И он сам ведь в глубине души знает про этот профессиональный обман" (с. 86). "Больше всего они лгут, когда их спрашивают: «Как дошла ты до жизни такой?» [...] Она же не интересуется [...] невинностью твоих сестер и твоей невесты[23]. Ага! [...] ты за свои деньги захотел еще и правды? [...] Тебе расскажут именно такую шаблонную историю, какую ты сам — человек шаблона и пошляк — легче всего переваришь [!]"(с. 87)

Так, героиня "Тьмы" принадлежит к особому типу проституток, которые

"одеты [...] бывают в черное, как монахини или молодые вдовы, лица у них бледные, без румян и даже строгие; и задача их — давать иллюзию порядочности тем, кто ее ищет" (с. 267).

Вообще, в жизни борделя господствует *пошло-сентиментальный китч*. Чеховского героя травмирует особый бардачный стиль.

"Ему казалось, что эту залу, рояль, зеркало в дешевой золотой раме [...] он видел уже где-то и не один раз. [...] Все было обыкновенно, прозаично и неинтересно. Одно только слегка раздражало его любопытство — это страшная,

словно нарочно придуманная безвкусица [!] [...] В этой безвкусице было что-то характерное, особенное [...] Васильев уже понимал, что это не безвкусица, а нечто такое, что можно назвать вкусом и даже стилем С-ва переулка [...] нечто цельное в своем безобразии, неслучайное, выработанное временем" ("Припадок", с. 204-206).

В этом пассаже *«обыденность»* борделя (манифестирующая «правду жизни») нетривиальным образом совмещена с *потугами на «красоту»* (манифестирующими «дискурс»).

Согласно Куприну,

"в публичных домах [...] под внешней грубостью и щегольством похабными словами живет такая же слащавая, истеричная сентиментальность, как и в женских пансионах и, говорят, в каторжных тюрьмах" (с. 23). Поскольку «правда жизни» "чересчур обыденна и скучна" (с. 87), проститутки "жаждут диких страстей, кровавой ревности, слез, отравлений, побоев, жертв — словом, истеричного романтизма [...] И потому их любовниками всегда будут воры [!], убийцы, сутенеры и другая сволочь" (с. 84).

Именно на такой любви проституток (и их клиентов) к штампам строит свою стратегию олитературенного рассказа проститутке о ее судьбе подпольный человек, а затем, с дополнительной инверсией ролей, — бабелевский герой, кстати, сам, по его, возможно, фальшивому признанию, мелкий вор и мальчик-проститутка.

Он прямо исходит из того, что "хорошо придуманной истории незачем походить на действительную жизнь; жизнь изо всех сил старается походить на хорошо придуманную историю" ("Гонорар").

В этом он цинично следует горькому наблюдению, сделанному героем-рассказчиком "В людях":

"[Д]аже пожилые люди явно предпочитали выдумку — правде; я хорошо видел, что чем более невероятны события, чем больше в рассказе фантазии, тем внимательнее слушают меня люди" (т. 13, с. 439)[24].

2. «Литературность». Действительно, описываемая «реальность» поражает своей вторичностью. Не только автор, но и герои (например, в "Яме") уже читали или по ходу действия читают, пишут или разыгрывают соответствующие художественные произведения, нередко подправляя их во имя «правды жизни». Некоторые авторы идут дальше и обвиняют литературу в аморальном влиянии на жизнь; другие констатируют популярность — но и бессилие — литературных образцов, в частности, сценария «спасения» проститутки; третьи жалуются на недостаточное знание писателями «жизни».

В "Яме", в ходе разоблачения фальшивых историй инициации героя сообщается, что

потеря невинности происходит под действием не только "просыпающейся чувственности", но и "неизбежной полосы затяжного запойного чтения" за-

претных текстов Баркова, Пушкина и Лермонтова; в результате клиенты рассказывают “древнюю трафаретную ложь о том, как их соблазнила горничная или гувернантка” или “двоюродная тетка — молодая светская дама”; “какой-нибудь пятнадцатилетний пузырь [...] рассказыва[ет], начитавшись [...] романишек, о том, что [...] он ходит к одной красивой вдове-миллионерше”, и т. д. (с. 231-232).

На автобиографического героя Горького не похожие на окружающую жизнь книги оказывают противоположное действие: “зная, как любят и страдают, нельзя итти в публичный дом” (“В людях”, т. 13, с. 422).

Разрыв между «правильной» жизнью в книгах и «неправильной реальностью» (и вытекающая из этого задача переделки «реальности» по «книжному» образцу) — центральная оппозиция горьковской трилогии и многих других его текстов (см. ниже, а также в гл. 7). Она восходит к самым истокам топоса. В “Невском проспекте” она дана в романтически мечтательном и безнадежном ключе, в “Что делать?” — в манипулятивно утопическом.

Не признавая ужасной реальности, гоголевский художник Пискарев погружается в мир сновидений, в которых «переписывает» жизнь проститутки согласно своим этическим и эстетическим идеалам.

В романе Чернышевского проститутка Настя, начав жить со «спасшим» ее Кирсановым, оказывается, наконец, способна оценить его любовь к ней благодаря прочитанным книгам: “Вера Павловна, ведь уж я после могла понимать, ведь я стала читать, узнала, как в романах любовь описывают, могла судить” (с. 161).

Доказательством «подлинности» любви оказывается ее соответствие «романам»!

“Что делать?” намеком проходит и в андреевской “Тьме” — в контексте отказа от «книжной мудрости» в пользу «жизненной правды», открывающейся герою в борделе.

С самого начала выясняется, что в комнате у проститутки “книг нету” (с. 270); проститутка неоднократно говорит о своем презрении к клиенту-“писательчику”, на которого похож герой; позднее герой вспомнил “книги, по которым учился жить, и улыбнулся горько. Книги! Вот она книга — сидит с голыми руками [... —] что же делать! Что же делать!” (с. 290-291). “[С]мывалась и блекла книжная чуждая мудрость” (с. 298).

Важнейшие тексты русского топоса проституции с самого начала строились на *сознательной интертекстуальности.*

Подпольный человек все время полемизирует с Некрасовым, Чернышевским и другими авторами.

Герой чеховского “Припадка” явно откликается на “Русалку” Пушкина-Даргомыжского, на “Записки из подполья”[25] и на Гаршина, памяти которого посвящен рассказ и у кого позаимствованы некоторые детали текста (например, подрываемый штамп о “конфузливости” падшей женщины).

Куприн, повесть которого изобилует прямыми ссылками на не-

красовское “Когда из мрака заблужденья...”, на “Что делать?” (и весь топос «спасения», см. разд. 7. 3), на “Койку № 29” Мопассана и многие другие тексты, заставляет журналиста Платонова подвергнуть критике Чехова — разумеется, за недостаточное знание «реальности»:

> “[Н]аши русские художники слова — самые [...] искренние во всем мире художники — почему-то до сих пор обходили [...] публичный дом [...] Один большой писатель [...] подошел однажды к этой теме [имеется в виду "Припадок"] и вот все, что может схватить глаз внешнего, отразилось [...] как в чудесном зеркале. Но [...] того, чего он не знал, он не посмел написать [...] Я вас спрашиваю: что русская литература выжала из всего кошмара проституции? Одну Сонечку Мармеладову” (с. 69-70).

Впрочем в дальнейшем, по ходу сюжета “Ямы”, “Припадок” получает высокую оценку со стороны «спасаемой» проститутки Любы:

> “Она плакала, бранилась, всплескивала руками и все время восклицала: — Господи! Откуда он все это берет и как ловко! Ведь точь-в-точь как у нас!” (с. 211).

Значителен вклад в бардачную «реальность» и *французской литературы.*

> Когда Женька рассказывает Платонову, что решила мстить всем мужчинам, заражая их сифилисом, он в ответ пересказывает ей “Койку № 29” (с. 263).
>
> Образованная Тамара вместе с любовником-вором грабит нотариуса, предварительно заинтриговав его “перепиской, в которой [тот] щеголял слогом и пылкостью чувств, достойными Поля Бурже” (с. 305).
>
> А другую проститутку убивает ее проворовавшийся любовник, который “выражался [...] стилем бульварных романов (чем главным образом и прельстил доверчивую Верку [!])” и руководствовался “театральной мыслью о [двойном] самоубийстве” (с. 308-309).

Французскими образцами, в частности Мопассаном, навеян образ одного из развратителей Катюши Масловой, внушающего ей, что “в этом — он называл это [т. е. сексуальное "удовольствие"] поэзией и эстетикой — и состоит все счастье” (Толстой [т. 13, с. 135]). Негативно дано в “Воскресении” и впечатление от спектакля “Дама с камелиями”, входящего в число поверхностных светских развлечений антигероини (Mariette) и бледнеющего рядом с «подлинным» знанием Нехлюдова о судьбе проститутки.

Из пошлой французской книжки “Роковая любовь” черпает свои романические фантазии и горьковская проститутка Настя (“На дне”; 1902), требующая, чтобы окружающие поверили в существование влюбленного в нее то ли Рауля, то ли Гастона [35, т. 6, действие III, с. 144-145]. Проблема «утешительной лжи» дебатиру-

ется в “На дне” постоянно, причем Настины фантазии сторонник трезвой «правды» Бубнов ставит в прямую связь с ее профессией:

> “Любят врать люди... Ну, Настька... дело понятное! Она привыкла рожу себе подкрашивать... вот и душу хочет подкрасить... румянец на душу наводит” (с. 147).

Как отмечено в гл. 7, Настя является вариацией образа еще одной проститутки, проецирующей в свою жизнь «возвышенные» клише бульварной литературы, — Терезы из рассказа “Болесь”.

> “Нет его, так и нет [...] А мне хочется, чтоб он был... Разве ж я не человек, как все? [...] Я пишу к нему, ну, и выходит, как бы он есть” (т. 3, с. 59).

В “Болесе” этот мотив интересно (особенно в свете “Справки”) сочетается с возложением на героя-рассказчика сочинения писем проститутки к ее воображаемому любовнику и ответов на них[26].

3. Ролевое поведение; «спасение». Значительное место в тексте “Ямы” занимают актеры и *«актерство»*.

> «Братание» проститутки Женьки с артисткой Ровинской происходит после исполнения последней “прелестного” любовного романса (“Расстались гордо мы...”, музыка Даргомыжского на слова Курочкина). “Такова власть гения!” — комментирует Куприн (с. 142). Наряду с визитом “великой” Ровинской есть эпизод, в котором всех развлекает пришедший в бордель клиент — посредственный актер (с. 82).

Примеривание различных ролей вообще характерно для персонажей “Ямы”. По отношению к проституткам и за их счет интеллигентные гости пытаются играть различные возвышенные роли.

> Когда после самоубийства Женьки самая деловая из проституток Тамара просит Ровинскую помочь с устройством христианских похорон, та соглашается — потому что “ей уже рисовалась роль заступницы, прекрасная фигура гения, милостивого к падшей женщине. Это [...] экстравагантно и [...] так театрально-трогательно” (с. 289).

> В разговоре с Лихониным Платонов говорит: “Теперь предположим [...] что ты являешься сюда как проповедник лучшей, честной жизни, вроде этакого спасителя погибающих душ [...] как [...] иные святые отцы [...] шли на торжища, в дома веселья, к блудницам” (с. 85).

Ссылка на святых отцов неслучайна, ибо в основе всей парадигмы «спасения» лежит обращение Христа с блудницей, которую он спасает от побивания камнями, и с Марией Магдалиной. Современным вариантом евангельской проповеди становятся искусство и литература, своей «облагораживающей властью» (см. выше разд. 5. 2 о соотношении «власти» и «искусства») возлагающие на героя роль «спасителя».

Эта роль, однако, быстро осознается как далеко не невинная — «спасение» принимает характер соревнования, борьбы за

«власть» между героем и героиней. Начиная с "Записок из подполья", «спасение» выступает в виде сознательно отрефлектированного «книжного» стереотипа, заданного Чернышевским и Некрасовым и так или иначе подрываемого «реальностью», например, неожиданной активностью проститутки.

На рассказчика "Однажды осенью" мрачная история проститутки действует "сильнее [...] книг [...] Я тихонько застонал и заскрипел зубами". Героиня проникается к нему жалостью, хочет согреть, обнять его. "Она меня утешала... Она меня ободряла... [...] Сколько было иронии надо мной в этом факте! [...] Ведь я [...] читал разные дьявольски мудрые книги..." (т. 1, с. 478-479).

Напряжение между «книгами» и «реальностью» — вообще один из горьковских инвариантов (см. гл. 7).

В обобщенном виде рассматривает и отвергает различные варианты «спасения» герой "Припадка", а Куприн подробно разворачивает весь сценарий «спасения» по мотивам "Что делать?" в линии студента Лихонина и проститутки Любки.

Прологом к этой пьесе служит замечание, бросаемое в самом начале повести: "иногда женщины даже покидали при помощи любимого человека заведение, но почти всегда возвращались обратно" (с. 25), а первым толчком — слова Платонова о Лихонине как возможном "спасителе погибающих душ".

В согласии с идеей фиктивного брака во спасение Лихонин берет Любку не из любви, а из гражданских соображений. Он гордится тем, что поступает, "как настоящий человек", а не какой-нибудь пустозвон, у которого слово расходится с делом. Подобно человеку из подполья, Лихонин чувствует "неловкость, ненужность своего внезапного поступка и в то же время что-то вроде бессознательного раздражения и против самого себя и против увезенной женщины" (с. 155). "Он уже чувствовал тяготу взятого на себя непосильного подвига" (с. 171). Про себя Лихонин проклинает свой "нелепый рыцарский порыв [..., идущий] не из действительной жизни, а из романа [...] писателя Чернышевского" (с. 166). Любка, напротив, осваивается в этой пусть не романтической, но по крайней мере не продажной жизни с ним, постепенно начинает работать и отвергает ухаживания другого "товарища" — Симановского. Тем не менее, Лихонин, придравшись к видимости измены, прогоняет ее, и она возвращается в публичный дом.

Этому предшествует длительная «игра в брата и сестру». " — Дорогая моя, милая сестра моя, — сказал он трогательно и фальшиво, — то, что случилось сегодня [т. е. половой акт], не должно никогда больше повторяться" (с. 170). Сосед Лихонина вообще трактует всю ситуацию в условно-книжных терминах: "Здравствуйте, бледнолицая сестра моя [...] Прекрасно, что вы пришли в наш скромный вигвам [...] Он поднялся, широко простер руку и патетически произнес: *И в дом наш смело и свободно хозяйкой милою войди!* — Лихонин вспомнил, что ту же самую фразу он по-актерски сказал сегодня на рассвете, и даже зажмурился от стыда" (с. 176-178). "Ни для кого из его товарищей уже [...] не была тайной" его связь с Любкой, но "он еще продолжал в их присутствии разыгрывать с девушкой комедию дружеских и братских отношений"(с. 203-204).

Вся линия «спасения» Любки развивается с прямыми ссылками на Некрасова, Чернышевского и вообще соответствующий культур-

ный топос, включая обсуждаемые с иронией трафаретные стратегии обучения падшей женщины швейному делу и школьным предметам, в том числе обильное чтение литературы (упоминаются "Манон Леско" и "Припадок", с. 157-211).

Парадигма «спасения» по-чернышевски конспективно намечена в "Тьме", но тут же подвергнута провокационному обращению:

В самом начале о «псевдо-порядочных» проститутках (см. выше разд. 7. 1) говорится: "Это как раз те женщины, в которых влюбляются пьяные студенты и уговаривают начать новую, честную жизнь" (с. 267). В дальнейшем все речи героя о борьбе за благо людей, о "товарищах", о его жалости к проститутке и т. п. уступают место его «(анти)спасению» героиней от "старой, доброй правды" (с. 294); "Точно весь сатанинский мир собрался сюда, чтобы хохотом проводить в могилу маленькую, невинненькую честность, — и хохотала тихо сама умершая честность" (с. 299).

Упоминания о могиле и сатанинском мире не случайны — Андреев в отличие от большинства авторов прямо вводит в повествование евангельский подтекст «спасения», чтобы затем кощунственно его инвертировать.

Герой целует руку проститутке, подвергается побоям и оплевыванию, сталкивается с тем, что героиня — "мертвая" (с. 278), т. е. взывающая к воскрешению. У героя "креста на шее нет [... но зато м]ы крест на спине носим" (с. 281). "Я купцов-то этих достаточно насмотрелась: награбит миллионы, а потом даст целковый на церковь, да и думает, что прав. Нет, миленький, ты мне всю церковь построй" (с. 289).

В своих колебаниях герой обращается непосредственно к опыту Христа и осознает свою задачу превзойти его в кенозисе:

"«[...] и скажу: [...] теперь я ни в чем не виноват перед вами, теперь я сам такой же, как вы, грязный, падший, несчастный [...] Все у меня было [...] и даже — страшно подумать — бессмертие [!]; и все это бросил под ноги проститутке, от всего отказался только потому, что она плохая [...] Конечно, дурак. Пусть и она, пусть и все стараются быть хорошими... Раздай имение неимущим. Но ведь [...] это Христос, в которого я не верю [...] Но разве сам Христос грешил с грешниками, прелюбодействовал, пьянствовал? Нет, Он только прощал их, любил даже. Ну, и я ее люблю, прощаю, жалею, — зачем же самому? Да, но ведь она в церковь не ходит. И я тоже. Это не Христос, это другое, страшнее [... Б]ояться нечего. Разве там, на площади [...] я не буду выше их всех? Голый, грязный, оборванный [...] сам отдавший все — разве я не буду грозным глашатаем вечной справедливости, которой должен подчиниться и сам Бог [...]»" (с. 293).

Доводя христианское самоотречение до логического конца — «сознательного самоосквернения спасителя в стремлении слиться с объектом спасения», Андреев предвосхищает бабелевскую трактовку темы, в частности, как она дана в апокрифической легенде о совокуплении Христа с отвергнутой мужем Деборой, лежащей в блевотине ("Пан Аполек"; подробнее об этом см. в гл. 13). Впрочем, и Андреев оставляет место для «ответного спасения» героя героиней:

Она предупреждает его о приходе опасных для него офицеров, а позднее задумывается над возможностью присоединиться к товарищам героя по борьбе, “и каждое тяжелое слово [героя], как молот по горячему железу, ковало в ней новую звонкую душу” (с. 301).

4. **Штампы: «русская женщина».** Несмотря на настойчивое ироническое обнажение ряда литературных и идеологических клише, голос повествователя “Ямы” (и его резонерствующего двойника Платонова) сам страдает ходульностью. От автоматического применения готовых блоков не свободны и другие авторы — иначе нельзя было бы говорить о топосах и реализующих их более конкретных парадигмах. Грань между отрефлектированной игрой и бессознательной ориентацией на «дискурс» подвижна. В одних случаях авторы некритически воспроизводят весь штамп, включая детали и ценностную позицию; в других — по стереотипной канве расшивают более оригинальный узор, иногда с иронией проходясь по клишированным деталям и оборотам.

Неизбывным штампом русской литературы является возвышенная роль, отводимая женщине. В “Яме” даже лживость проституток, да и все их прочие недостатки, объясняются и извиняются положением, в котором их держат и эксплуатируют мужчины. Вообще, в отношении мотива *«русской женщины»*, как и во многих других, купринская повесть вполне представительна.

“[E]сли [...] вы воспламените ее воображение, влюбите ее в себя, то она за вами пойдет всюду [...]”, — с интонацией Гоголя “Выбранных мест из переписки с друзьями” говорит Платонов (с. 88). “Давно наблюдено, что изжившийся [...] мужчина [...] никогда уже не полюбит крепкой [...] любовью [...] А для женщины в этом отношении нет [...] пределов. Это [...] подтверждалось на Любке” (с. 203).

В духе русской литературной традиции именно Любка справляется с вхождением в честную жизнь и превращением в полноправную хозяйку. Подводит же ее как раз ее «спаситель» Лихонин вкупе со своим «двойником» — антигероем Симановским, покушающимся на «вторичное соблазнение» Любки.

В сюжетной линии Женьки и Коли подлинной героиней тоже оказывается женщина. Она великодушно щадит — не заражает — своего молодого любовника; “по-матерински” гладит его по голове, отдает ему свои деньги (десять [!] рублей). В его душе происходит перелом, а она кончает самоубийством (с. 250-275).

Стереотип падшей, но героической женщины устойчиво проходит через тексты Чернышевского, Достоевского, Гаршина, Толстого, Куприна, Горького; не грешит этим, как всегда, только Чехов. У Бабеля образ «русской женщины» приобретет новый смысл, будучи воспринят с точки зрения аутсайдера — еврея, для которого способность “переночевать с русской женщиной”, да еще так, “чтобы она осталась вами довольна”, означает успешное завоевание русской «почвы», а символически и литературы.



СПРАВКА*

В ответ на ваш запрос сообщаю, что литературную работу я начал рано, лет двадцати. Меня влекла к ней природная склонность, поводом послужила любовь к женщине по имени Вера. Она была проституткой, жила в Тифлисе и слыла среди своих подруг деловой женщиной: брала в заклад вещи, покровительствовала начинающим и при случае торговала в компании с персами на восточном базаре. Каждый вечер выходила она на Головинский проспект и — рослая, белолицая — плыла впереди толпы, как плывет богородица на носу рыбачьего баркаса. Я крался за ней безмолвно, копил деньги и, наконец, решился. Вера запросила десять рублей, прижалась ко мне мягким, большим плечом и забыла обо мне. В харчевне, где мы ели люля-кебаб, она, разгоревшись от волнения, убеждала кабатчика расширить торговлю, переехать на Михайловский проспект. Из харчевни мы отправились к сапожнику за туфлями, потом, оставив меня одного, Вера пошла к подруге, у которой были крестины в тот день. В двенадцатом часу ночи пришли мы в гостиницу, но и там нашлись дела. Какая-то старушка снаряжалась в путь к сыну в Армавир. Вера тискала коленями ее чемоданы, заворачивала в масляную бумагу пирожки. Старуха с рыжей сумкой на боку и в газовой шляпенке ходила по номерам прощаться. Она шаркала по коридору резиновыми ботиками, всхлипывала и улыбалась всеми морщинами.

Я ждал Веру в ее номере, заставленном трехногими креслами, с глиняной печью и сырыми углами в разводах. В пузырьке, напол-

* Печатается по изданию: И. Бабель. Избранное. —Кемеровское книжное изд-во, 1966, с. 320-323.

ненном молочной жидкостью, умирали мухи, каждая умирала по-своему; чужая жизнь шаркала и разражалсь хохотом в коридоре. Прошла вечность, прежде чем явилась Вера.

— Сейчас сделаемся, — сказала она и прикрыла за собой дверь. Приготовления ее были похожи на приготовления доктора к операции. Она зажгла керосинку, поставила на нее кастрюлю с водой, перелила согревшуюся воду в кружку, от которой отходила белая кишка. Она бросила кристалл в кружку и стала стягивать с себя платье.

— Проводили Федосью Маврикиевну, — сказала Вера, — поверишь, она нам как родная была... Старушка одна едет, ни попутчика, никого...

В постели, слепо уставившись на меня расплывшимися сосками, лежала большая женщина с опавшими плечами.

— Что сидишь невесел? — спросила Вера и потянула меня к себе, — или денег жалко?..

— Моих денег не жалко...

— Почему так — не жалко?... Или ты вор?

— Я не вор, а мальчик...

— Вижу, что не корова, — зевнув, сказала Вера, глаза ее слипались.

— Мальчик... — повторил я и похолодел от внезапности моей выдумки.

Отступать было некуда, и я рассказал случайной моей спутнице такую историю:

— Мы жили в Алешках Херсонской губернии, — придумано было для начала, — отец работал чертежником, пытался дать нам, детям, образование, но мы пошли в мать, картежницу и лакомку. Десяти лет стал я воровать у отца деньги, а подросши, убежал в Баку, к родственникам матери. Они познакомили меня со стариком. Звали его Степаном Ивановичем, я сошелся с ним, и мы прожили всего четыре года...

— Да тебе лет-то сколько было?..

— Пятнадцать...

Вера ждала злодейств от человека, развратившего меня. Тогда я сказал:

— Мы прожили с ним четыре года, Степан Иванович оказался доверчивым человеком, всем верил на слово... Мне бы ремесло изучить за эти годы, но у меня на уме одно было — биллиард... Приятели разорили Степан Иваныча. Он выдал им бронзовые векселя, векселя предъявили ко взысканию...

Как взбрели мне на ум бронзовые векселя — кто знает? — но я сделал правильно, упомянув о них. Женщина всему поверила, услышав о векселях. Она закуталась в шаль, красный платок заколебался на ее плечах.

— ...Степан Иваныч разорился. Его выгнали из квартиры, мебель продали с торгов. Он поступил приказчиком на выезд, я не стал жить с ним, с нищим, и перешел к богатому старику, к церковному старосте...

Церковный староста... Это было украдено у какого-то писателя, выдумка ленивого сердца... Чтобы поправиться — я вдвинул астму в желтую грудь старика, припадки астмы, сиплый свист удушья... Старик вскакивал по ночам и дышал со стоном в бакинскую керосиновую ночь... Он скоро умер... Родственники прогнали меня. И вот я в Тифлисе, с двадцатью рублями в кармане. Номерной гостиницы, где я остановился, обещал богатых гостей, но пока он приводит одних духанщиков...

И я стал молоть о духанщиках, о грубости их и корыстолюбии — вздор, слышанный мной когда-то... Жалость к себе разрывала мне сердце, гибель казалась неотвратимой. Я замолчал. История была кончена; керосинка потухла. Вода закипела и остыла. Женщина неслышно прошла по комнате. Передо мной двигалась ее спина, мясистая и печальная.

— Чего делают, — прошептала она и развела створки окна, — боже, чего делают...

В квадрате окна уходил каменистый подъем, кривая турецкая уличка. Остывающие камни посвистывали на улице. Запах воды и пыли шел от мостовой.

— Ну, а баб ты знаешь? — обернулась ко мне Вера.

— Откуда мне их знать... Кто меня допустит...

— Чего делают, — сказала Вера, — боже, чего делают...

Я прерву здесь рассказ, для того чтобы спросить вас, товарищи, видели ли вы, как рубит деревенский плотник избу для своего собрата плотника, как споро, сильно и счастливо летят стружки от обтесываемого бревна?..

В ту ночь тридцатилетняя женщина обучила меня немудрой своей науке. Я испытал в ту ночь любовь, полную терпения, и услышал слова женщины, обращенные к женщине.

Мы заснули на рассвете. Нас разбудил жар наших тел. Мы пили чай на майдане, на базаре старого города. Мирный турок налил нам из завернутого в полотенце самовара чай, багровый, как кирпич, дымящийся, как только что пролитая кровь. Караван пыли ле-

тел на Тифлис — город роз и бараньего сала. Пыль заносила малиновый костер солнца. Тягучий крик ослов смешивался с ударами котельщиков. Турок подливал нам чаю и на счетах отсчитывал баранки.

Когда испарина бисером обложила меня — я поставил стакан донышком вверх и придвинул к Вере две золотые пятирублевки. Полная ее нога лежала на моей ноге. Она отодвинула деньги.

— Расплеваться хочешь, сестричка?..

Нет, я не хотел расплеваться. Мы уговорились встретиться вечером, и я положил обратно в кошелек два золотых — мой первый гонорар.

МОЙ ПЕРВЫЙ ГОНОРАР**

Жить весной в Тифлисе, иметь двадцать лет от роду и не быть любимым — это беда. Такая беда приключилась со мной. Я служил корректором в типографии Кавказского военного округа. Под окнами моей мансарды клокотала Кура. Солнце, восходившее за горами, зажигало по утрам мутные ее узлы. Мансарду я снимал у молодоженов-грузин. Хозяин мой торговал на восточном базаре мясом. За стеной, осатанев от любви, мясник и его жена ворочались как большие рыбы, запертые в банку. Хвосты обеспамятевших этих рыб бились о перегородку. Они трясли наш чердак, почернелый под отвесным солнцем, срывали его со столбов и несли в бесконечность. Зубы их, сведенные упрямой злобой страсти, не могли разжаться. По утрам новобрачная Милиет спускалась за лавашом. Она так была слаба, что держалась за перила, чтобы не упасть. Ища тонкой ногой ступеньку, Милиет улыбалась неясно и слепо, как выздоравливающая. Прижав ладони к маленькой груди, она кланялась всем, кто ей встречался на пути, — зазеленевшему от старости айсору, разносчику керосина и мегерам, продававшим мотки бараньей шерсти, мегерам, изрезанным жгучими морщинами. По ночам толкотня и лепет моих соседей сменялись молчанием, пронзительным, как свист ядра.

Иметь двадцать лет от роду, жить в Тифлисе и слушать по ночам бури чужого молчания — это беда. Спасаясь от нее, я кидался опрометью вон из дому, вниз к Куре, там настигали меня банные пары тифлисской весны. Они накидывались с размаху и обессили-

** Печатается по изданию: И. Бабель. Собр. соч. в 2-х томах. Т. 2. — М.: Худож. лит., 1990, с. 245-253.

вали. С пересохшим горлом я кружил по горбатым мостовым. Туман весенней духоты загонял меня снова на чердак, в лес почернелых пней, озаренных луной. Мне ничего не оставалось, кроме как искать любви. Конечно, я нашел ее. На беду или на счастье, женщина, выбранная мною, оказалась проституткой. Ее звали Вера. Каждый вечер я крался за нею по Головинскому проспекту, не решаясь заговорить. Денег для нее у меня не было, да и слов — неутомимых этих пошлых и роющих слов любви — тоже не было. Смолоду все силы моего существа были отданы на сочинение повестей, пьес, тысячи историй. Они лежали у меня на сердце, как жаба на камне. Одержимый бесовской гордостью, я не хотел писать их до времени. Мне казалось пустым занятием — сочинять хуже, чем это делал Лев Толстой. Мои истории предназначались для того, чтобы пережить забвение. Бесстрашная мысль, изнурительная страсть стоят труда, потраченного на них, только тогда, когда они облачены в прекрасные одежды. Как сшить эти одежды?

Человеку, взятому на аркан мыслью, присмиревшему под змеиным ее взглядом, трудно изойти пеной незначащих и роющих слов любви. Человек этот стыдится плакать от горя. У него недостает ума, чтобы смеяться от счастья. Мечтатель — я не овладел бессмысленным искусством счастья. Мне пришлось поэтому отдать Вере десять рублей из скудных моих заработков.

Решившись, я стал однажды вечером на страже у дверей духана “Симпатия”. Мимо меня небрежным парадом двигались князья в синих черкесках и мягких сапогах. Ковыряя в зубах серебряными зубочистками, они рассматривали женщин, крашенных кармином, грузинок с большими ступнями и узкими бедрами. В сумерках просвечивала бирюза. Распустившиеся акации завывали вдоль улиц низким, осыпающимся голосом. Толпа чиновников в белых кителях колыхалась по проспекту; ей навстречу летели с Казбека бальзамические струи.

Вера пришла позже, когда стемнело. Рослая, белолицая — она плыла впереди обезьяньей толпы, как плывет богородица на носу рыбачьего баркаса. Она поравнялась с дверьми духана “Симпатия”. Я качнулся, двинулся.

— В какие Палестины?

Широкая розовая спина двигалась передо мною. Вера обернулась.

— Вы что там лепечете?..

Она нахмурилась, глаза ее смеялись.

— Куда бог несет?..

Во рту моем слова раскалывались, как высохшие поленья. Переменив ногу, Вера пошла со мною рядом.

— Десятка — вам не обидно будет?..

Я согласился так быстро, что это возбудило ее подозрения.

— Да есть ли они у тебя, десять рублей?..

Мы вошли в подворотню, я подал ей мой кошелек. Она насчитала в нем двадцать один рубль, серые глаза ее щурились, губы шевелились. Золотые монеты она положила к золотым, серебряные к серебряным.

— Десятку мне, — отдавая кошелек, сказала Вера, — пять рублей прогуляем, на остальные живи. У тебя когда получка?..

Я ответил, что получка через четыре дня. Мы вышли из подворотни. Вера взяла меня под руку и прижалась плечом. Мы пошли вверх по остывающей улице. Тротуар был засыпан ковром увядших овощей.

— В Боржом бы от этакой жары...

Бант охватывал Верины волосы. В нем лились и гнулись молнии от фонарей.

— Ну и дуй в Боржом...

Это я сказал — "дуй". Для чего-то оно было мною произнесено — это слово.

— Пети-мети нет, — ответила Вера, зевнула и забыла обо мне. Она забыла обо мне потому, что день ее был сделан и заработок со мной был легок. Она поняла, что я не подведу ее под полицию и не заберу ночью денег вместе с серьгами.

Мы дошли до подножия горы святого Давида. Там, в харчевне, я заказал люля-кебаб. Не дожидаясь пищи, Вера пересела к группе старых персов, обсуждавших свои дела. Опершись на стоящие палки, кивая оливковыми головами, они убеждали кабатчика в том, что для него пришла пора расширить торговлю. Вера вмешалась в их разговор. Она стала на сторону стариков. Она стояла за то, чтобы перевести харчевню на Михайловский проспект. Кабатчик, ослепший от рыхлости и осторожности, сопел. Я один ел мой люля-кебаб. Обнаженные Верины руки текли из шелка рукавов, она пристукивала по столу кулаком, серьги ее летали между длинных выцветших спин, оранжевых бород и крашеных ногтей. Люля-кебаб остыл, когда она вернулась к столику. Лицо ее горело от волнения.

— Вот не сдвинешь его с места, ишака этого... На Михайловском с восточной кухней, знаешь, какие дела можно поднять...

Мимо столика, один за другим, проходили знакомые Веры — князья в черкесках, немолодые офицеры, лавочники в чесучовых

пиджаках и пузатые старики с загорелыми лицами и зелеными угрями на щеках. Только в двенадцатом часу ночи попали мы в гостиницу, но и там у Веры нашлись нескончаемые дела. Какая-то старушка снаряжалась в путь к сыну в Армавир. Оставив меня, Вера побежала к отъезжающей и стала тискать коленями ее чемодан, увязывать ремнями подушки, заворачивать пирожки в масленую бумагу. Плечистая старушка в газовой шляпенке, с рыжей сумкой на боку, ходила по номерам прощаться. Она шаркала по коридору резиновыми ботиками, всхлипывала и улыбалась всеми морщинами. Час — не меньше — ушел на проводы. Я ждал Веру в прелом номере, заставленном трехногими креслами, с глиняной печью, сырыми углами в разводах.

Меня мучили и таскали по городу так долго, что самая любовь показалась мне врагом, прилипчивым врагом...

В коридоре шаркала и разражалась внезапным хохотом чужая жизнь. В пузырьке, наполненном молочной жидкостью, умирали мухи. Каждая умирала по-своему. Агония одной была длительна, предсмертные содрогания порывисты; другая умирала, трепеща чуть заметно. Рядом с пузырьком на потертой скатерти валялась книга, роман из боярской жизни Головина. Я раскрыл ее наугад. Буквы построились в ряд и смешались. Предо мною, в квадрате окна, уходил каменистый подъем, кривая турецкая уличка. В комнату вошла Вера.

— Проводили Федосью Маврикиевну, — сказала она. — Поверишь, она нам всем как родная была... Старушка одна едет, ни попутчика, никого...

Вера села на кровать, расставив колени. Глаза ее блуждали в чистых областях забот и дружбы. Потом она увидела меня, в двубортной куртке. Женщина сцепила руки и потянулась.

— Заждался небось... Ничего, сейчас сделаемся...

Но что собиралась Вера делать — я так и не понял. Приготовления ее были похожи на приготовления доктора к операции. Она зажгла керосинку и поставила на нее кастрюлю с водой. Она положила чистое полотенце на спинку кровати и повесила кружку от клизмы над головой, кружку с белой кишкой, болтающейся по стене. Когда вода согрелась, Вера перелила ее в клизму, бросила в кружку красный кристалл и стала через голову стягивать с себя платье. Большая женщина с опавшими плечами и мятым животом стояла передо мной. Расплывшиеся соски слепо уставились в стороны.

— Пока вода доспеет, — сказала моя возлюбленная, — подь-ка сюда, попрыгунчик...

Я не двинулся с места. Во мне оцепенело отчаяние. Зачем променял я одиночество на это логово, полное нищей тоски, на умирающих мух и трехногую мебель...

О боги моей юности!.. Как не похожа была будничная эта стряпня на любовь моих хозяев за стеной, на протяжный, закатывающийся их визг...

Вера подложила ладони под груди и покачала их.

— Что сидишь невесел, голову повесил?.. Поди сюда...

Я не двинулся с места. Вера подняла рубаху к животу и снова села на кровать.

— Или денег пожалел?

— Моих денег не жалко...

Я сказал это рвущимся голосом.

— Почему так — не жалко?.. Или ты вор?..

— Я не вор.

— Нинкуешь у воров?..

— Я мальчик.

— Я вижу, что не корова, — пробормотала Вера. Глаза ее слипались. Она легла и, притянув меня к себе, стала шарить по моему телу.

— Мальчик, — закричал я, — ты понимаешь, мальчик у армян...

О боги моей юности!.. Из двадцати прожитых лет — пять ушло на придумывание повестей, тысячи повестей, сосавших мозг. Они лежали у меня на сердце, как жаба на камне. Сдвинутая силой одиночества, одна из них упала на землю. Видно, на роду мне было написано, чтобы тифлисская проститутка сделалась первой моей читательницей. Я похолодел от внезапности моей выдумки и рассказал ей историю о мальчике у армян. Если бы я меньше и ленивей думал о своем ремесле, — я заплел бы пошлую историю о выгнанном из дому сыне богатого чиновника, об отце-деспоте и матери-мученице. Я не сделал этой ошибки. Хорошо придуманной истории незачем походить на действительную жизнь; жизнь изо всех сил старается походить на хорошо придуманную историю. Поэтому и еще потому, что так нужно было моей слушательнице, — я родился в местечке Алешки, Херсонской губернии. Отец работал чертежником в конторе речного пароходства. Он дни и ночи бился над чертежами, чтобы дать нам, детям, образование, но мы пошли в мать, лакомку и хохотунью. Десяти лет я стал воровать у отца деньги, подросши, убежал в Баку, к родственникам матери. Они познакомили меня с армянином Степаном Ивановичем. Я сошелся с ним, и мы прожили вместе четыре года...

— Да лет-то тебе сколько было тогда?..

— Пятнадцать...

Вера ждала злодейств от армянина, развратившего меня. Тогда я сказал:

— Мы прожили четыре года. Степан Иванович оказался самым доверчивым и щедрым человеком из всех людей, каких я знал, самым совестливым и благородным. Всем приятелям он верил на слово. Мне бы за эти четыре года изучить ремесло — я не ударил пальцем о палец... У меня другое было на уме — бильярд... Приятели разорили Степана Ивановича. Он выдал им бронзовые векселя, друзья представили их ко взысканию...

Бронзовые векселя... Сам не знаю, как взбрели они мне на ум. Но я сделал правильно, упомянув о них. Вера поверила всему, услышав о бронзовых векселях. Она закуталась в шаль, шаль заколебалась на ее плечах.

...Степан Иванович разорился. Его выгнали из квартиры, мебель продали с торгов. Он поступил приказчиком на выезд. Я не стал жить с ним, с нищим, и перешел к богатому старику, церковному старосте...

Церковный староста — это было украдено у какого-то писателя, выдумка ленивого сердца, не захотевшего потрудиться над рождением живого человека.

Церковный староста — сказал я, и глаза Веры мигнули, ушли из-под моей власти. Тогда, чтобы поправиться, я вдвинул астму в желтую грудь старика, припадки астмы, сиплый свист удушья в желтой груди. Старик вскакивал по ночам с постели и дышал со стоном в бакинскую керосиновую ночь. Он скоро умер. Астма удавила его. Родственники прогнали меня. И вот — я в Тифлисе, с двадцатью рублями в кармане, с теми самыми, которые Вера пересчитала в подворотне на Головинском. Номерной гостиницы, в которой я остановился, обещал мне богатых гостей, но пока он приводит только духанщиков с вываливающимися животами... Эти люди любят свою страну, свои песни, свое вино и топчут чужие души и чужих женщин, как деревенский вор топчет огород соседа...

И я стал молоть про духанщиков вздор, слышанный мною когда-то... Жалость к себе разрывала мне сердце. Гибель казалась неотвратимой. Дрожь горя и вдохновения корчила меня. Струи леденящего пота потекли по лицу, как змеи, пробирающиеся по траве, нагретой солнцем. Я замолчал, заплакал и отвернулся. История была кончена. Керосинка давно потухла. Вода закипела и остыла. Резиновая кишка свисала со стены. Женщина неслышно пошла к ок-

ну. Передо мной двигалась ее спина, ослепительная и печальная. В окне, в уступах гор, загорался свет.

— Чего делают, — прошептала Вера не оборачиваясь, — боже, чего делают...

Она протянула голые руки и развела створки окна. На улице посвистывали остывающие камни. Запах воды и пыли шел по мостовой... Голова Веры пошатывалась.

— Значит — бляха... Наша сестра — стерва...

Я понурился.

— Ваша сестра — стерва...

Вера обернулась ко мне. Рубаха косым клочком лежала на ее теле.

— Чего делают, — повторила женщина громче. — Боже, чего делают... Ну, а баб ты знаешь?..

Я приложил обледеневшие губы к ее руке.

— Нет... Откуда мне их знать, кто меня допустит?

Голова моя тряслась у ее груди, свободно вставшей надо мной. Оттянутые соски толкались о мои щеки. Раскрыв влажные веки, они толкались, как телята. Вера сверху смотрела на меня.

— Сестричка, — прошептала она, опускаясь на пол рядом со мной, — сестричка моя, бляха...

Теперь скажите, мне хочется спросить об этом, скажите, видели ли вы когда-нибудь, как рубят деревенские плотники избу для своего же собрата плотника, как споро, сильно и счастливо летят стружки прочь от обтесываемого бревна?.. В ту ночь тридцатилетняя женщина обучила меня своей науке. Я узнал в ту ночь тайны, которых вы не узнаете, испытал любовь, которой вы не испытаете, услышал слова женщины, обращенные к женщине. Я забыл их. Нам не дано помнить это.

Мы заснули на рассвете. Нас разбудил жар наших тел, жар, камнем лежавший в кровати. Проснувшись, мы засмеялись друг другу. Я не пошел в этот день в типографию. Мы пили чай на майдане, на базаре старого города. Мирный турок налил нам из завернутого в полотенце самовара чай, багровый, как кирпич, дымящийся, как только что пролитая кровь. В стенках стакана пылало дымное пожарище солнца. Тягучий крик ослов смешивался с ударами котельщиков. Под шатрами на выцветших коврах были выставлены в ряд медные кувшины. Собаки рылись мордами в воловьих кишках. Караван пыли летел на Тифлис — город роз и бараньего сала. Пыль заносила малиновый костер солнца. Турок подливал нам чаю и на счетах отсчитывал баранки. Мир был прекрасен для

того, чтобы сделать нам приятное. Когда испарина бисером обложила меня, я поставил стакан донышком вверх. Расплачиваясь с турком, я придвинул к Вере две золотых пятирублевки. Полная ее нога лежала на моей ноге. Она отодвинула деньги и сняла ногу.

— Расплеваться хочешь, сестричка?..

Нет, я не хотел расплеваться. Мы уговорились встретиться вечером, и я положил обратно в кошелек два золотых — мой первый гонорар.

Прошло много лет с тех пор. За это время много раз получал я деньги от редакторов, от ученых людей, от евреев, торгующих книгами. За победы, которые были поражениями, за поражения, ставшие победами, за жизнь и за смерть они платили ничтожную плату, много ниже той, которую я получил в юности от первой моей читательницы. Но злобы я не испытываю. Я не испытываю ее потому, что знаю, что не умру, прежде чем не вырву из рук любви еще один — и это будет мой последний — золотой.

ГЮИ ДЕ МОПАССАН***

Зимой шестнадцатого года я очутился в Петербурге с фальшивым паспортом и без гроша денег. Приютил меня учитель русской словесности — Алексей Казанцев.

Он жил на Песках, в промерзшей, желтой, зловонной улице. Приработком к скудному его жалованью были переводы с испанского; в ту пору входил в славу Бласко Ибаньес.

Казанцев и проездом не бывал в Испании, но любовь к этой стране заполняла его существо — он знал в Испании все замки, сады и реки. Кроме меня, к Казанцеву жалось еще множество вышибленных из правильной жизни людей. Мы жили впроголодь. Изредка бульварные листки печатали мелким шрифтом наши заметки о происшествиях.

По утрам я околачивался в моргах и полицейских участках.

Счастливее нас был все же Казанцев. У него была родина — Испания.

В ноябре мне представилась должность конторщика на Обуховском заводе, недурная служба, освобождавшая от воинской повинности.

Я отказался стать конторщиком.

*** Печатается по изданию: И. Бабель. Собр. соч. в 2-х томах. Т. 2. — М.: Худож. лит., 1990, с. 217-223.

Уже в ту пору — двадцати лет от роду — я сказал себе: лучше голодовка, тюрьма, скитания, чем сидение за конторкой часов по десяти в день. Особой удали в этом обете нет, но я не нарушал его и не нарушу. Мудрость дедов сидела в моей голове: мы рождены для наслаждения трудом, дракой, любовью, мы рождены для этого и ни для чего другого.

Слушая мои рацеи, Казанцев ерошил желтый короткий пух на своей голове. Ужас в его взгляде перемешивался с восхищением.

На рождестве к нам привалило счастье. Присяжный поверенный Бендерский, владелец издательства "Альциона", задумал выпустить в свет новое издание сочинений Мопассана. За перевод взялась жена присяжного поверенного — Раиса. Из барской затеи ничего не вышло.

У Казанцева, переводившего с испанского, спросили, не знает ли он человека в помощь Раисе Михайловне. Казанцев указал на меня.

На следующий день, облачившись в чужой пиджак, я отправился к Бендерским. Они жили на углу Невского и Мойки, в доме, выстроенном из финляндского гранита и обложенном розовыми колонками, бойницами, каменными гербами. Банкиры без роду и племени, выкресты, разжившиеся на поставках, настроили в Петербурге перед войной множество пошлых, фальшиво величавых этих замков.

По лестнице пролегал красный ковер. На площадках, поднявшись на дыбы, стояли плюшевые медведи.

В их разверстых пастях горели хрустальные колпаки.

Бендерские жили в третьем этаже. Дверь открыла горничная в наколке, с высокой грудью. Она ввела меня в гостиную, отделанную в древнеславянском стиле. На стенах висели синие картины Рериха — доисторические камни и чудовища. По углам — на поставцах — расставлены были иконы древнего письма. Горничная с высокой грудью торжественно двигалась по комнате. Она была стройна, близорука, надменна. В серых раскрытых ее глазах окаменело распутство. Девушка двигалась медленно. Я подумал, что в любви она, должно быть, ворочается с неистовым проворством. Парчовый полог, висевший над дверью, заколебался. В гостиную, неся большую грудь, вошла черноволосая женщина с розовыми глазами. Не нужно было много времени, чтобы узнать в Бендерской упоительную эту породу евреек, пришедших к нам из Киева и Полтавы, из степных, сытых городов, обсаженных каштанами и акациями. Деньги оборотистых своих мужей эти женщины переливают в

розовый жирок на животе, на затылке, на круглых плечах. Сонливая, нежная их усмешка сводит с ума гарнизонных офицеров.

— Мопассан — единственная страсть моей жизни, — сказала мне Раиса.

Стараясь удержать качание больших бедер, она вышла из комнаты и вернулась с переводом "Мисс Гарриэт". В переводе ее не осталось и следа от фразы Мопассана, свободной, текучей, с длинным дыханием страсти. Бендерская писала утомительно правильно, безжизненно и развязно — так, как писали раньше евреи на русском языке.

Я унес рукопись к себе и дома в мансарде Казанцева — среди спящих — всю ночь прорубал просеки в чужом переводе. Работа эта не так дурна, как кажется. Фраза рождается на свет хорошей и дурной в одно и то же время. Тайна заключается в повороте, едва ощутимом. Рычаг должен лежать в руке и обогреваться. Повернуть его надо один раз, а не два.

Наутро я снес выправленную рукопись. Раиса не лгала, когда говорила о своей страсти к Мопассану. Она сидела недвижимо во время чтения, сцепив руки; атласные эти руки текли к земле, лоб ее бледнел, кружевце между отдавленными грудями отклонялось и трепетало.

— Как вы это сделали?

Тогда я заговорил о стиле, об армии слов, об армии, в которой движутся все роды оружия. Никакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя. Она слушала, склонив голову, приоткрыв крашеные губы. Черный луч сиял в лакированных ее волосах, гладко прижатых и разделенных пробором. Облитые чулком ноги с сильными и нежными икрами расставились по ковру.

Горничная, уводя в сторону окаменевшие распутные глаза, внесла на подносе завтрак.

Стеклянное петербургское солнце ложилось на блеклый неровный ковер. Двадцать девять книг Мопассана стояли над столом на полочке. Солнце тающими пальцами трогало сафьяновые корешки книг — прекрасную могилу человеческого сердца.

Нам подали кофе в синих чашечках, и мы стали переводить "Идиллию". Все помнят рассказ о том, как голодный юноша-плотник отсосал у толстой кормилицы молоко, тяготившее ее. Это случилось в поезде, шедшем из Ниццы в Марсель, в знойный полдень, в стране роз, на родине роз, там, где плантации цветов спускаются к берегу моря...

Я ушел от Бендерских с двадцатью пятью рублями аванса. Наша коммуна на Песках была пьяна в этот вечер, как стадо упившихся гусей. Мы черпали ложкой зернистую икру и заедали ее ливерной колбасой. Захмелев, я стал бранить Толстого.

— Он испугался, ваш граф, он струсил... Его религия — страх... Испугавшись холода, старости, граф сшил себе фуфайку из веры...

— И дальше? — качая птичьей головой, спрашивал меня Казанцев.

Мы заснули рядом с собственными постелями. Мне приснилась Катя, сорокалетняя прачка, жившая под нами. По утрам мы брали у нее кипяток. Я и лица ее толком не успел разглядеть, но во сне мы с Катей бог знает что делали. Мы измучили друг друга поцелуями. Я не удержался от того, чтобы зайти к ней на следующее утро за кипятком.

Меня встретила увядшая, перекрещенная шалью женщина, с распустившимися пепельно-седыми завитками и отсыревшими руками.

С этих пор я всякое утро завтракал у Бендерских. В нашей мансарде завелась новая печка, селедка, шоколад. Два раза Раиса возила меня на острова. Я не утерпел и рассказал ей о моем детстве. Рассказ вышел мрачным, к собственному моему удивлению. Из-под кротовой шапочки на меня смотрели блестящие испуганные глаза. Рыжий мех ресниц жалобно вздрагивал.

Я познакомился с мужем Раисы — желтолицым евреем с голой головой и плоским сильным телом, косо устремившимся к полету. Ходили слухи о его близости к Распутину. Барыши, получаемые им на военных поставках, придали ему вид одержимого. Глаза его блуждали, ткань действительности порвалась для него. Раиса смущалась, знакомя новых людей со своим мужем. По молодости лет я заметил это на неделю позже, чем следовало.

После Нового года к Раисе приехали из Киева две ее сестры. Я принес как-то рукопись "Признания" и, не застав Раисы, вернулся вечером. В столовой обедали. Оттуда доносилось серебристое кобылье ржанье и гул мужских голосов, неумеренно ликующих. В богатых домах, не имеющих традиций, обедают шумно. Шум был еврейский — с перекатами и певучими окончаниями. Раиса вышла ко мне в бальном платье с голой спиной. Ноги в колеблющихся лаковых туфельках ступали неловко.

— Я пьяна, голубчик. — И она протянула мне руки, унизанные цепями платины и звездами изумрудов.

Тело ее качалось, как тело змеи, встающей под музыку к потолку. Она мотала завитой головой, бренча перстнями, и упала вдруг в кресло с древнерусской резьбой. На пудреной ее спине тлели рубцы.

За стеной еще раз взорвался женский смех. Из столовой вышли сестры с усиками, такие же полногрудые и рослые, как Раиса. Груди их были выставлены вперед, черные волосы развевались. Обе были замужем за своими собственными Бендерскими. Комната наполнилась бессвязным женским весельем, весельем зрелых женщин. Мужья закутали сестер в котиковые манто, в оренбургские платки, заковали их в черные ботики; под снежным забралом платков остались только нарумяненные пылающие щеки, мраморные носы и глаза с семитическим близоруким блеском. Пошумев, они уехали в театр, где давали "Юдифь" с Шаляпиным.

— Я хочу работать, — пролепетала Раиса, протягивая голые руки, — мы упустили целую неделю...

Она принесла из столовой бутылку и два бокала. Грудь ее свободно лежала в шелковом мешке платья; соски выпрямились, шелк накрыл их.

— Заветная, — сказала Раиса, разливая вино, — мускат восемьдесят третьего года. Муж убьет меня, когда узнает...

Я никогда не имел дела с мускатом восемьдесят третьего года и не задумался выпить три бокала один за другим. Они тотчас же увели меня в переулки, где веяло оранжевое пламя и слышалась музыка.

— Я пьяна, голубчик... Что у нас сегодня?

— Сегодня у нас "L'aveu"...

— Итак, "Признание". Солнце — герой этого рассказа, le soleil de France...[1] Расплавленные капли солнца, упав на рыжую Селесту, превратились в веснушки. Солнце отполировало отвесными своими лучами, вином и яблочным сидром рожу кучера Полита. Два раза в неделю Селеста возила в город на продажу сливки, яйца и куриц. Она платила Политу за проезд десять су за себя и четыре су за корзину. И в каждую поездку Полит, подмигивая, справляется у рыжей Селесты: "Когда же мы позабавимся, ma belle?"[2] — "Что это значит, мсье Полит?" Подпрыгивая на козлах, кучер объяснил: "Позабавиться — это значит позабавиться, черт меня побери... Парень с девкой — музыки не надо..." — "Я не люблю таких

[1] *Солнце Франции... (фр.)*
[2] *Красавица (фр.).*

шуток, мсье Полит", — ответила Селеста и отодвинула от парня свои юбки, нависшие над могучими икрами в красных чулках.

Но этот дьявол Полит все хохотал, все кашлял, — когда-нибудь мы позабавимся, ma belle, — и веселые слезы катились по его лицу цвета кирпичной крови и вина.

Я выпил еще бокал заветного муската. Раиса чокнулась со мной.

Горничная с окаменевшими глазами прошла по комнате и исчезла.

Ce diable de Polyte...[1] За два года Селеста переплатила ему сорок восемь франков. Это пятьдесят франков без двух. В конце второго года, когда они были одни в дилижансе и Полит, хвативший сидра перед отъездом, спросил по своему обыкновению: "А не позабавиться ли нам сегодня, мамзель Селеста?" — она ответила, потупив глаза: "Я к вашим услугам, мсье Полит..."

Раиса с хохотом упала на стол. Ce diable de Polyte...

Дилижанс был запряжен белой клячей. Белая кляча с розовыми от старости губами пошла шагом. Веселое солнце Франции окружило рыдван, закрытый от мира порыжевшим козырьком. Парень с девкой, музыки им не надо...

Раиса протянула мне бокал. Это был пятый.

— Mon vieux,[2] за Мопассана...

— А не позабавиться ли нам сегодня, ma belle...

Я потянулся к Раисе и поцеловал ее в губы. Они задрожали и вспухли.

— Вы забавный, — сквозь зубы пробормотала Раиса и отшатнулась.

Она прижалась к стене, распластав обнаженные руки. На руках и на плечах у нее зажглись пятна. Изо всех богов, распятых на кресте, это был самый обольстительный.

— Потрудитесь сесть, мсье Полит...

Она указала мне на косое синее кресло, сделанное в славянском стиле. Спинку его составляли сплетения, вырезанные из дерева с расписными хвостами. Я побрел туда, спотыкаясь.

Ночь подложила под голодную мою юность бутылку муската восемьдесят третьего года и двадцать девять книг, двадцать девять петард, начиненных жалостью, гением, страстью... Я вскочил, опрокинул стул, задел полку. Двадцать девять томов обрушились на

---

[1] *Этот пройдоха Полит... (фр.)*

[2] *Старина (фр.).*

ковер, страницы их разлетелись, они стали боком... и белая кляча моей судьбы пошла шагом.

— Вы забавный, — прорычала Раиса.

Я ушел из гранитного дома на Мойке в двенадцатом часу, до того, как сестры и муж вернулись из театра. Я был трезв и мог ступать по одной доске, но много лучше было шататься, и я раскачивался из стороны в сторону, распевая на только что выдуманном мною языкс. В туннелях улиц, обведенных цепью фонарей, валами ходили пары тумана. Чудовища ревели за кипящими стенами. Мостовые отсекали ноги идущим по ним.

Дома спал Казанцев. Он спал сидя, вытянув тощие ноги в валенках. Канареечный пух поднялся на его голове. Он заснул у печки, склонившись над "Дон Кихотом" издания 1624 года. На титуле этой книги было посвящение герцогу де Броглио. Я лег неслышно, чтобы не разбудить Казанцева, придвинул к себе лампу и стал читать книгу Эдуарда де Мениаль — "О жизни и творчестве Гюи де Мопассана".

Губы Казанцева шевелились, голова его сваливалась.

И я узнал в эту ночь от Эдуарда де Мениаль, что Мопассан родился в 1850 году от нормандского дворянина и Лауры де Пуатевен, двоюродной сестры Флобера. Двадцати пяти лет он испытал первое нападение наследственного сифилиса. Плодородие и веселье, заключенные в нем, сопротивлялись болезни. Вначале он страдал головными болями и припадками ипохондрии. Потом призрак слепоты стал перед ним. Зрение его слабело. В нем развилась мания подозрительности, нелюдимость и сутяжничество. Он боролся яростно, метался на яхте по Средиземному морю, бежал в Тунис, в Марокко, в Центральную Африку — и писал непрестанно. Достигнув славы, он перерезал себе на сороковом году жизни горло, истек кровью, но остался жив. Его заперли в сумасшедший дом. Он ползал там на четвереньках [и поедал свои испражнения].**** Последняя надпись в его скорбном листе гласит:

"Monsieur de Maupassant va s'animaliser" ("Господин Мопассан превратился в животное"). Он умер сорока двух лет. Мать пережила его.

Я дочитал книгу до конца и встал с постели. Туман подошел к окну и скрыл вселенную. Сердце мое сжалось. Предвестие истины коснулось меня.

****Данная фраза не вошла в текст издания [10, т. 2, с. 223].



ЧАСТЬ I

Глава 1

1. Сознательная полемическая перекличка горьковской трилогии с толстовской несомненна, как очевидно и ученичество Бабеля у Горького. Интереснее отметить, что в черновиках "Четырех эпох развития" — раннего варианта "Детства. Отрочества. Юности" Толстой хотел изобразить судьбу незаконных княжеских детей, которые "сами должны пробивать себе дорогу в жизни" и, в частности, "поступают в коммерческое училище". Однако тогда "возникла бы необходимость [...] описать коммерческое училище, дать картины жизни, с которой сам [Толстой] не имел ничего общего" (Опульская [90, с. 482-483]), — но с которой был хорошо знаком Бабель, окончивший как раз такое училище.

2. См. Бабель [10, т. 2, с. 561]. В посмертных изданиях авторская воля исполняется.

3. Ср. расширенные оглавления циклов в конце книги Зихера [55, с. 139-142].

4. См. Нильссон [86, с. 225-226] (со ссылкой на Бабель [6, с. 398]), а также [55, с. 148].

5. Бондарин пишет:

> **"Но вот еще одна из последних встреч, когда невольно Исаак Эммануилович как бы вынес и на мой суд (а точнее сказать, на суд всех его литературных друзей) свои новые рассказы, о существовании которых все мы уже не раз давно слышали и с нетерпением ждали [...] Почему-то кажется мне, что чтение было назначено в служебных комнатах Театра Вахтангова. В этот вечер, впервые после долгого молчания, Бабель обещал новые рассказы [...] Предстоящее дело чтеца, очевидно, заботило его... " ("Прикосновение к человеку" [24, с. 99]).**

Отметив присутствие среди слушателей Ильи Ильфа и Эдуарда Багрицкого, Бондарин переходит к описанию собственных впечатлений от "Мопассана" и "Улицы Данте".

> **"Я вслушивался в звуки чтения, следил за развитием сюжета ["Улицы Данте"], ожидая разгадки: «К чему бы все это?» — и чувствовал недоумение. Больше! Я был озадачен: то, о чем повествовал Бабель, казалось мне не заслуживающим серьезного рассказа. Я не узнавал автора «Смерти Долгушова» или «Заката». Особенно озадачил меня рассказ о том, как**

бедствующий, нищий автор, заодно с богатой петроградской дамой переводили «Признание» Гюи де Мопассана" (с. 100).

6. Данные об этих публикациях приводятся Зихером [55, с. 139] и в двухтомнике 1990 г. [10, т. 2, с. 564-565].

7. Владимир Александрович (или мемуарист) явно играет с названием рассказа — "Справка".

8. Таков, например, финальный пассаж, идущий после слов "два золотых, мой первый гонорар" (в "Справке" последних):

> **"Прошло много лет с тех пор. За это время много раз получал я деньги от редакторов, от ученых людей, от евреев, торгующих книгами. За победы, которые были поражениями, за поражения, ставшие победами, за жизнь и смерть они платили ничтожную плату, много ниже той, которую получил я в юности от первой моей читательницы. Но злобы я не испытываю. Я не испытываю ее потому, что знаю, что не умру, прежде чем не вырву из рук любви еще один — и это будет мой последний — золотой".**

Своей избыточной поучительностью эта концовка несколько напоминает горьковские, ср. конец "Моего спутника" (1894):

> **"Я никогда больше не встречал этого человека — моего спутника в течение почти четырех месяцев жизни, но я часто вспоминаю о нем с добрым чувством и веселым смехом. Он научил меня многому, чего не найдешь в толстых фолиантах, написанных мудрецами, — ибо мудрость жизни всегда глубже и обширнее мудрости людей" [35, т. 1, с. 446].**

9. Это тот же Сторицын (Старицын), о котором Шкловский [146, с. 152-162] писал как об источнике множества бабелевских сюжетов, преимущественно о проститутках, в частности, рассказа "Ходя". П. И. Сторицын (Коган) упоминается в письмах Бабеля и фигурирует в комментариях к двухтомнику 1990 г. (т. 1, с. 447).

10. Ср. полушуточные слова Бабеля на съезде писателей о молчании как излюбленном жанре:

> **"Я к [читателю] испытываю такое беспредельное уважение, что немею, замолкаю [...] Если заговорили о молчании, то нельзя не сказать обо мне — великом мастере этого жанра" [10, т. 2, с. 381].**

Отметим также место, всерьез отводимое бессловесности и эдемическому языку в представлениях Бабеля об идеальных средствах выражения ("Пробуждение", "У батьки нашего Махно", "Мопассан"; подробно об этом см. в гл. 9). Ср. кстати, мандельштамовское стихотворение "Она еще не родилась..." (1910) в контексте традиционного поэтического спора о "неизреченности" опыта и проблематики имябожества, дебатировавшейся в 10-е годы (см. Паперно [92]).

11. Можно указать, например, на горничную Бендерских, которая по дому "двигалась медленно", но "в любви, должно быть, ВОРОЧАЛАСЬ с неистовым проворством", что роднит ее с молодоженами за стеной в "Гонораре", которые "ВОРОЧАЛИСЬ, как большие рыбы".

12. Нильссон в своем разборе "Мопассана" [86, с. 214] отмечает необычную для художественной прозы документальность названия, наводящего скорее на мысль о литературно-критическом очерке; это ожидание отчасти сбывается в финальном эпизоде с чтением мопассановской биографии.

13. Физическое и словесное гурманство, сопровождающее эротическое соблазнение, следует формуле, сообщаемой рассказчику "Улицы Данте" его другом, французом Бьеналем: " — Mon vieux, за тысячу лет нашей истории мы сделали женщину, обед и книгу..." [10, т. 2, с. 229].

14. В отличие, скажем, от "Ди Грассо", завершающегося "пушкинским" абзацем:

> **"Они дошли до угла и повернули на Пушкинскую [... Я] увидел [...] бронзовую голову Пушкина с неярким отблеском луны на ней, увидел в первый раз окружавшее меня таким, каким оно было на самом деле, — затихшим и невыразимо прекрасным" [10, т. 2, с. 238].**

15. «Прикосновение к сердцу» и его «смертельные» коннотации проходят и абзацем ниже:

> **"Двадцать девять книг Мопассана стояли над столом на полочке. Солнце тающими пальцами *трогало* сафьяновые корешки книг — прекрасную *могилу* человеческого *сердца*".**

Об этом пассаже см. также в гл. 9.

16. О связи между Бабелем и Ницше см. в гл. 2, 4; о проблематике «истины/лжи» — в гл. 2, 14; о Мопассане как бабелевском квази-Христе см. гл. 13.

17. См. Елизарова [44, с. 483] и Мопассан [83, т. 1, с. 1269].

18. См. Фрейдин [133, с. 1895, 1901-1903], Бейбел [12, с. XIV-XVIII].

19. См. Левин [68, с. 6], Зихер [55, с. 110-111]. Свидетельством внимания к Розанову является красноречивая цитата в письме А. Г. Слоним (6 апреля 1927 г.): "«Я все писал о браке, о браке, о браке, а мне навстречу шла смерть, смерть, смерть...» (Розанов)" [10, т. 1, с. 250]. О роли Гоголя как важного литературного ориентира для Бабеля пишет Фейлен [128, с. 40-41, 51-56].

Глава 2

1. См. также свидетельство Льва Никулина [24, с. 137].

2. Бабель — или вспоминающий его рассуждения Г. Мунблит ("Из воспоминаний" [24, с. 79-93]) — неточно цитирует начало гл. 7 "Детства" ("Приготовления к охоте"):

> **"Во время пирожного был позван Яков и отданы приказания насчет линейки, собак и верховых лошадей — все с величайшею подробностию, называя каждую лошадь по имени" (Толстой [118, т. 1, с. 21]).**

Ошибка может объясняться контаминацией со сходным местом в гл. 14 ("Разлука"):

> **"Вошел Фока и точно тем же голосом, которым он докладывал «кушать готово», остановившись у притолоки, сказал: «Лошади готовы»" (с. 41).**

3. По-видимому, имеется в виду следующий пассаж из гл. 12 толстовского трактата:

> **"Я уже приводил где-то глубокое изречение русского живописца Брюллова об искусстве [...] Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. «Вот, *чуть-чуть* тронули, и все изменилось», — сказал один из учеников. «Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*», — сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства" (Толстой [119, с. 127]).**

Верность наблюдения Поджоли может быть подкреплена двумя дополнительными соображениями: во-первых, тем, что в эпизоде с Брюлловым речь идет о решающем подправлении в нескольких местах "плохого, мертвого" этюда ученика — возможном прообразе редактирования "безжизненного" перевода Раисы; во-вторых, тем, что приводимая Толстым брюлловская формула "Искусство начинается там, где начинается «*чуть-чуть*»" узнается в знаменитой бабелевской "Полиция кончается там, где начинается Беня" [10, т. 1, с. 132].

4. Среди других сходств "Мопассана" с "После бала" — мотивы выхода на улицу в опьянении счастьем и пешего перехода в другое место; соперничества с отцовской фигурой (отцом Вареньки; Бендерским, Мопассаном); христианского мученичества.

5. О "После бала" вообще и, в частности, о роли противопоставления там одежды и голого тела см. Жолковский [49, с. 109-129].

6. В перспективе "Гонорара" в целом это может значить, что рассказ героя о детстве и есть ответ на этот вызов, т. е. сочинение, не худшее, чем у Толстого.

7. Не забудем, что "Гонорар" остается неопубликованным, а из "Справки" начальный пассаж, включающий рассуждение о Толстом и одеждах, уже выброшен.

8. Не исключено ассоциативное влияние этих "бронзовых одежд" на "бронзовые векселя" в "Справке". Вспомним также "бронзовую голову Пушкина" в финале "Ди Грассо" (см. гл. 1).

9. Беззастенчивая полуобнаженность тела Элен Курагиной, в частности, в сценах соблазнения Пьера (цит. по [120, т. 4, с. 254]), напротив, дается не как манифестация истины, а как искусный обман.

10. Ср., кстати, слова Горького о том, что Бабель "украсил бойцов [Конармии...] лучше [...], чем Гоголь запорожцев [в "Тарасе Бульбе"]" [34, с. 473]. Кстати, это слова из статьи "О том, как я учился писать" (1928), где Горький говорит о своей учебе у французских писателей — установке, явно близкой Бабелю (см. тж. гл. 7).

11. В "Войне и мире" есть интересная параллель (если не подтекст) и к процитированным выше соображениям Бабеля об "умной женщине" как идеальном адресате повествования (narratée):

> "Пьер рассказывал свои похождения так, как он никогда еще не вспоминал их [...] Теперь, когда он рассказывал все это Наташе, он испытывал то редкое наслаждение, которое дают женщины, слушая мужчину, — не *умные* женщины, которые, слушая, стараются или запомнить, что им говорят, для того чтобы обогатить свой ум и при случае пересказать то же или приладить рассказываемое к своему и сообщить поскорее свои умные речи, выработанные в своем маленьком умственном хозяйстве; а то наслажденье, которое дают настоящие женщины, одаренные способностью выбиранья и всасыванья в себя всего лучшего, что только есть в проявлениях мужчины. Наташа [...] была вся внимание [...] Она на лету ловила еще невысказанное слово и прямо вносила в свое раскрытое сердце, угадывая тайный смысл всей душевной работы Пьера" [120, т. 7, с. 228-229].

Контраст, образуемый этим пассажем к эпизоду с рассказом Николая Ростова, подчеркнут следующим замечанием Пьера несколько ранее в том же разговоре:

> "Мне самому даже рассказывают про такие чудеса [обо мне], которых я и во сне не видал. Марья Абрамовна приглашала меня к себе и все рассказывала мне, что со мной случилось или должно было случиться. Степан Степаныч тоже научил меня, как мне надо рассказывать [...] меня зовут и мне рассказывают" (с. 226).

Что касается переклички между рассказом Пьера и бабелевскими ситуациями рассказывания женщине (в "Справке"/"Гонораре" и "Беседе" 1937 г.), то она не ограничивается категориями «подлинности/выдумки» и включает существенный сексуальный компонент: рассказ Пьера Наташе прямо связан с внезапным пробуждением/осознанием их взаимной любви, а комментарии толстовского повествователя читаются как сублимированное описание полового акта (ср. в особенности упоминания о "женщине", "лучших проявлениях мужчины", "всасывании" и "раскрытом сердце").

12. Кстати, играемая по ходу рассказа безымянная "сицилианская народная драма" представляется успешно замаскированной (в частности, от исследователей) транскрипцией донжуановского сюжета.

> **Ди Грассо исполняет роль пастуха, обручившегося с крестьянской девушкой, которая, однако, готова изменить ему с приехавшим из города "барчуком в бархатном жилете". Пастух подводит ее к "статуе [!] святой девы", чтобы та вразумила ее. "Безумная" (!) невеста не поддается этим увещеваниям.**
>
> **"В третьем действии приехавший из города Джованни (!) встретился со своей судьбой. Он брился у цирюльника [!..] Пастух [...] улыбнулся, поднялся в воздух, перелетел сцену городского театра, опустился на плечи Джованни и, перекусив ему горло, ворча и косясь, стал высасывать из раны кровь. Джованни рухнул, и занавес [...] скрыл от нас убитого и убийцу" [10, т. 2, с. 235-236].**

Бабелевская вариация на оперные темы оснащена, помимо упоминания о статуе, скрытыми аллюзиями на другую оперу Моцарта, "Свадьбу Фигаро", через слово "безумный", входящее в название ее литературного источника — пьесы Бомарше "Безумный день, или Женитьба Фигаро", а через "цирюльника" — на "Севильский цирюльник" Россини, связанный с "Безумным днем..." фигурой Фигаро и авторством Бомарше. Сходства с "Дон Жуаном" тоже лукаво замаскированы ("барчук" Джованни вместо знакомого русскому читателю/зрителю дон Гуана/Жуана; статуя святой девы).

13. Впрочем, толстовский герой тоже воздерживается от прямого осуждения полковника и ему подобных, ограничиваясь добросовестными, но безуспешными попытками узнать что-то такое, что они знали, а он не знал, и, в результате, отказывается от военной службы, — позиция, близкая к позиции Лютова в "Конармии".

14. Об этих метафорах см. Жолковский [47, 48]. Ср. тж. в гл. 1 о подтексте из Ницше к рассуждению о стиле как "подвижной армии", чем подкрепляется «ницшеанский» характер бабелевского дискурса, да и интереса к «хлысту».

15. Вспомним "молчание, пронзительное как свист ядра", которым сменялись "по ночам толкотня и трепет [...] соседей"-новобрачных в "Гонораре", и там же, а также в "Справке", "сиплый свист удушья" в груди у церковного старосты.

16. Кстати, убивая этой саблей гуся и тем самым совершая насилие (символически — половое) над старухой-хозяйкой, герой насилует и самого себя. В психологическом плане он наступает на горло своему мирному характеру, убивая живое существо; в ритуальном — своему еврейству, заслуживая право принять участие в поедании свинины; в символическом — своей интеллигентности, унижая в лице старухи, "блестящей слепотой и очками", собственное alter ego ("очки на носу" — главная причина неприемлемости Лютова для казаков: "тут режут за очки").

17. О теме "Бабель и Горький" см. гл. 7.

18. Что касается словесных стратегий Толстого, то название "После бала", сменившее черновые варианты "Отец и дочь" и "Рассказ о бале и сквозь строй", тоже имеет интертекстуальную этимологию, но, так сказать, внутритолстовскую, варьируя заголовок одной из глав "Детства" — "После мазурки", с которой поздний рассказ перекликается и по содержанию (см. Жолковский [49, с. 333]).

19. Помимо соотнесенности с названием эйхенбаумовской статьи, в рассказе Бабеля можно усмотреть и переклички с самой повестью Гоголя. Обратим внимание на следующие мотивы:

> **прикованность к бумаге и заикание на людях; столкновение с представителем истеблишмента и его магическое посрамление в финале (Акакий**

Акакиевич vs. значительное лицо; Беня vs. Тартаковский); абсурдная смерть маленького человека (Акакия Акакиевича; Иосифа Мугинштейна).

А в плане текстовых деталей отметим анахроническое употребление рассказчиком слова "покойник/покойница" применительно к еще живому, но имеющему умереть персонажу:

> **"Нет, — подумала покойница, — имена-то все какие" (Гоголь);**
> **"Покойник Иосиф стоял перед ним с поднятыми руками..." (Бабель).**

20. Ср. еще у Маяковского, правда, несколько позднее, "Как делать стихи?" (1926).

21. О соотношении "Справки"/"Гонорара" с "Что делать?" см. в гл. 5.

22. Так, аналогичным оборотом вводится сцена экзекуции в "После бала", остраненно подаваемая глазами непонимающего героя: " — *Что* это они *делают?* — спросил я [...] — Татарина гоняют за побег" (т. 14, с. 12).

23. Героям "Справки" соответственно "десять" — "пятнадцать" — "двадцать" и "тридцать" лет; "Вера запросила десять рублей"; "Десятку мне, пять прогуляем"; и т. п.

24. О религиозных, в частности, христианских коннотациях, вписываемых Бабелем в это тело, речь впереди.

25. Толстой [117; 119, т. 30, с. 3-26; 121, с. 271-292] (ссылки даются по [121]). Толстовское "Предисловие" перепечатывалось и в других русских изданиях Мопассана, в частности [74, т. 1, с. V-XXVI]. Работа Толстого над "Предисловием" началась "в первых числах" сентября 1893 г., т. е. через два месяца после смерти Мопассана и за десять месяцев до рождения Бабеля; оно было закончено 2 апреля 1894 г., и его первый вариант появился в печати 29 мая того же года (см. Горбачев [33]). "Предисловие" вынашивалось, таким образом, примерно девять месяцев, причем почти те же самые, что Бабель.

26. Толстой приводит пространную цитату из книги Ренана "Марк Аврелий"; даем ее в сокращении:

> **"Здесь явно виден недостаток христианства: оно слишком исключительно нравственно; красота им совершенно упущена из вида [... К]расота есть дар божий, так же как и добродетель. Она стоит добродетели [...] Женщина, наряжаясь, исполняет обязанность; она совершает дело искусства, утонченного искусства, в известном смысле прелестнейшего из искусств [...]" (Толстой [121, с. 283-284]).**

Эти рассуждения Ренана явно вдохновлены аналогичными идеями Бодлера (см. Прилож. 1, разд. 1. 3).

27. Ср. хотя бы "Святочную ночь" (1853) — своего рода ранний набросок "После бала".

28. В этом раннем рассказе (1879) сын падшей женщины, презираемый другими школьниками за безотцовство, находит себе отца, а матери — мужа в лице доброго кузнеца. Этому и десятку других рассказов Мопассана, отобранных им для перевода на русский язык и издания "Посредником", Толстой выставил "пятерки" (Толстой [119, с. 490, 491, 494]).

29. См. Мопассан [83, т. 2, с. 1125-1133]. На русский язык он обычно переводится под названием "В порту" (см. Мопассан [82, с. 433-440]).

30. "Первоначально Толстой озаглавил переделанный им рассказ Мопассана «Все наши сестры», [... а] в процессе дальнейших исправлений [...] «У девок» [... Б]ез имени Толстого [...] рассказ был напечатан 5 февраля 1891 г. в «Новом времени» под заглавием «Франсуаза», данным ему Н. С. Лесковым" (Горбачев [33, с. 489]).

31. См. примечания С. П. Бычкова в [120, т. 12, с. 307].

32. Фразу о всеобщих сестрах он хотел даже вынести в заголовок, см. Прим. 30.

33. О мотиве «сестры» у Бабеля и в литературном топосе проституции см. Прилож. I, разд. 3. 2.

34. Из варианта "Душечки", подготовленного им для популярного издания ("Избранный круг чтения". Т. 1. — М., 1906, с. 421-433), Толстой — после смерти Чехова! — изъял пассажи типа:

> **"И когда он увидал как следует ее шею и полные здоровые плечи, то всплеснул руками и проговорил: — Душечка!" (Толстой [118, т. 41, с. 375]; Лакшин [65, с. 95-97]).**

35. В этом смысле "первый гонорар" коннотирует также и "первый половой опыт" (ср., кстати, "Первую любовь" и "Мой первый гусь"), а для некоторых русских читателей и "первую гонорею". Об архаических инициационных мотивах, проглядывающих в бабелевском рассказе, в том числе аналогиях между Верой и Бабой-Ягой, см. в гл. 7.

36. Ср., например, придание вызывающе женственных черт красоте мужественного начдива Савицкого в начале "Моего первого гуся".

37. Как отмечает Фрейдин [133, с. 1910], даже "Поцелуй", единственный пример успешного соблазнения женщины Лютовым, кончается тем, что рассказчик предает женщину, подкупленную его хорошими манерами.

38. Подобное устранение обычно совершается в ходе брачных испытаний фольклорного героя: «зубы» так или иначе ломаются или выдираются его помощником (осуществляющим за него укрощение строптивой невесты), в частности, путем порки розгами (Пропп [97, с. 308]).

39. Так, почти одновременно с "Портом", в 1890 г. появился и был переведен на русский язык роман Золя "Человек-зверь" ("La bête humaine").

40. Это свидетельство дается со ссылкой на Гусева [37, т. 2] (запись от 6 мая 1909 г.).

41. Не забудем сказанное в Прим. 14 со ссылками на гл. 1 о «ницшевских» источниках «военной» метафоры стиля, а также, возможно, и излюбленного Бабелем «хлыста».

42. На четвереньки повергается и заглавный персонаж повести Мопассана "Доктор Ираклий Глосс", прямо уподобляемый в тексте Навуходоносору, караемому уже непосредственно ветхозаветным Богом (см. гл. 4).

43. Ср. зараженного сифилисом Сашку Христа в одноименном рассказе, а также Христа, совокупляющегося с отвергнутой женихом нечистой невестой в апокрифической легенде пана Аполека. Подробно об амбивалентном обращении Бабеля с образом Христа см. в гл. 13. О параллелях между "После бала" и "Мопассаном" см. выше Прим. 4.

44. По свидетельству художника М. А. Глускина, младшего соученика Бабеля по одесскому коммерческому училищу, четырнадцатилетний Бабель "задавал" ему читать свое любимое "Воскресение" и на переменах проверял степень его понимания (сообщено ученицей Глускина, Е. А. Компанеец, которой он рассказывал об этом в начале 1960-х гг.). Таким образом, в коммерческом училище, куда Толстой в конце концов не отдал героев своей первой книги (см. гл. 1, Прим. 1), Бабель читал и "преподавал" его последний роман.

45. Из других отметим образ неожиданно разбогатевшего адвоката (ср. Бендерского) и его рассуждения о сходстве своей профессии с искусством: "Ведь и мы тоже, как какой-то писатель говорит, оставляем кусочек мяса в чернильнице"; ср. еще более кровожадное определение искусства в "Мопассане").

46. Аналогичный мотив есть в "Крейцеровой сонате":

"[И]стинный разврат именно в освобождении себя от нравственных отношений к женщине, с которой входишь в физическое общение [...] Помню, как я мучался раз, не успев заплатить женщине, которая, вероятно, полюбив меня, отдалась мне. Я успокоился только тогда, когда послал ей деньги, показав этим, что я нравственно ничем не считаю себя связанным с нею" (т. 12, с. 15).

Знаменательно, что особыми — символическими, а не практическими — соображениями диктуется и вручение денег человеком из подполья Лизе у Достоевского (см. гл. 5).

47. Мотив «невыдерживания» благородной роли, сознательно избранной представителем высшего класса ради спасения персонажа из народа, был впервые разработан Достоевским в "Скверном анекдоте" (1862). Применительно к спасению проститутки он к концу века являлся общим местом. Оригинальность Достоевского проявилась и здесь: у него проститутка «спасает» героя — в "Записках из подполья" и "Преступлении и наказании" (см. гл. 5).

48. Эта «упрощенческая» установка Толстого составляла плоть от плоти "этики нигилизма", о которой писал, с упоминаниями о Толстом, С. Л. Франк [131].

49. Более подробно эта парадигма описывается в Прилож. I.

50. В этом Бабель вторит Мопассану, любившему проституток, и его герою — Дюруа, который "отнюдь не питал к ним отвращения, свойственного семьянину" ("Милый друг", с. 204); о "Милом друге" см. гл. 6.

51. О месте мотива «чаепития» в топосе проституции см. Прилож. I, разд. 2. 2.

Глава 3

1. О взаимоотношениях Бабеля с Горьким, в частности, по этой линии, см. в гл. 7.

2. Одним из сравнительно ранних продуктов полупереводческой работы Бабеля с французским источником был цикл "На поле чести" (1920) [10, т. 1, с. 80-88], являющийся "вольной обработкой некоторых сюжетов из книги капитана французской армии Г. Видаля «Персонажи и анекдоты великой войны» (Париж, 1918)" (комментарий С. Н. Поварцова в [10, т. 1, с. 442]).

3. В дальнейшем титул "русского/советского Мопассана" неофициально закрепился за Бабелем, хотя он порой и открещивался от подобной чести.

Наблюдая за игрой знаменитого французского теннисиста Анри Коше, Бабель "сказал с восхищенным изумлением: — Мопассан! — В его устах это звучало как самая высшая похвала" (Татьяна Тэсс [24, с. 227]).

А. Нюренбергу Бабель сказал (в 1922 г.), что написать: "Бабель — советский Мопассан!" мог только "выживший из ума журналист" [24, с. 143].

"В ранние одесские годы [Бабель] говорил: — Когда-то мне нравился Мопассан. Сейчас я разлюбил его. — Но, как известно, и этот период прошел. Избавляясь от стилистических излишеств, Бабель снова полюбил Мопассана" (Славин [24, с. 8]).

4. Соображения о характере этого квазилитературоведческого заглавия см. в гл. 1 и 4.

5. Ср., кстати, Прим. 3 в гл. 4 о творческих связях между Бабелем и Эйзенштейном; ср. тж. ниже Прим. 13.

6. Сам Бабель перевел для трехтомного издания Мопассана (1926-1927), вышедшего под его редакцией, тоже три рассказа, но вместо "Мисс Гарриэт" в этом списке фигурирует "Болезнь Андрэ". Наряду с новеллами Мопассана важным подтекстом бабелевского рассказа является роман "Милый друг" (см. гл. 6).

7. Ср. беспомощность Христа в "Иисусовом грехе" Бабеля.

8. Тема жизни, возникающей из смерти, восходит у Мопассана, согласно его комментатору Форестье, к "Падали" Бодлера, а более непосредственно к ряду текстов Золя, последовавших за его посещением кладбища Пер-Лашез в 1869 г. [83, т. 1, с. 1563].

9. О мотиве «любовной сцены в экипаже» у Мопассана см. в гл. 6.

10. В связи с темой бабелевской фиксации на женских грудях интересно свидетельство Л. Никулина о том, что Бабель высоко ценил рассказ Горького "Едут" (1913) [24, с. 140-141]. Рассказ короток, бессюжетен и вряд ли мог привлечь Бабеля чем-либо, кроме эпизода, в котором парень, лежащий на палубе шхуны, при всех, не скрываясь, ласкает груди красивой молодой бабы.

11. В описании груди Раисы (здесь, да и в сцене идиллического завтрака, см. выше) не исключено влияние портрета кормилицы из «Идиллии»; даем его в бабелевском переводе:

> **"[д]авление сильных грудей раздвигало материю, полоска обнаженного тела и краешек белья блеснули у впадины между грудями [...] выползла правая ее грудь, чудовищная, отвислая, с бурым соском [avec sa fraise brune,** *букв.* **с коричневой клубничиной соска]" (Мопассан [81, т. 1, с. 37-41; 83, т. 1, с. 1194-1196]).**

12. Интерес Бабеля к «милитаристской» стилистике проявился в его работе над очерками Видаля (см. Прим. 2), по-видимому, проложившей путь к "Конармии".

13. Позднее (1937) Бабель говорил:

> **"В молодости я думал, что пышность выражается пышностью. Оказывается, нет. Оказывается, что надо очень часто идти от обратного" [10, т. 2, с. 404].**

Напрашивается текстуальное сопоставление этих слов с формулировками Эйзенштейна в его статье "О строении вещей" (1939):

> **"Предмет изображения и закон построения, которым он представлен, могут совпадать [...] Это построение простейшего типа: «грустная грусть», «веселое веселье», «марширующий марш» [...] Но есть и другой случай, когда вместо решений типа «веселое веселье» у автора возникает необходимость решить, например, тему «жизнеутверждающей смерти» [...] Такими примерами во всех оттенках изобилует литература" [147, т. 3, с. 3-40].**

Далее Эйзенштейн разбирает примеры из "Анны Карениной" и "Крейцеровой сонаты", иллюстрирующие конструкцию «любовное убийство», а затем обращается к... совершенно уже бабелевским материалу и технике Мопассана. Он приводит пример, в котором

> **"средствами построения сознательно произведен...** *обмен структур* **между собой! [...]** *Строй образа* **«благородного офицера» отведен проститутке. Строй же образа проститутки в наиболее непривлекательном ее решении служит скелетом обрисовки германского офицера. Это своеобразное «шассе-круазе» проделано Мопассаном в [...] «Мадемуазель Фифи» [...] Мопассан взял подобную схему как готовое, известное и свежее в памяти. Его германский офицер скроен по образцу, построенному Золя. Офицер с кличкой «Мадемуазель Фифи» — это, конечно, Нана" (с. 43).**

Как известно, Бабеля с Эйзенштейном связывала дружба и совместная работа (ср. выше Прим. 5); о "Мадемуазель Фифи" см. ниже; о "Нана" см. в гл. 6; о «двойничестве» героя и проститутки у Бабеля и других авторов см. в Прилож. I, разд. 1. 3, и passim.

Кстати, вопрос о «пышности», навеянной неким французским оригиналом, и бабелевском отказе от нее имеет косвенное отношение к счетам писателя с Мопассаном. О Раисином переводе в рассказе говорится, что в нем "не осталось и следа от фразы Мопассана, свободной, текучей, с длинным дыханием страсти". Это интересно сопоставить с тем, что Бабель говорил о собственном синтаксисе:

> **"Я пишу, может быть, слишком короткой фразой. Отчасти потому, что у меня застарелая астма. Я не могу говорить длинно. У меня на это не хватает дыхания. Чем больше длинных фраз, тем тяжелее одышка" (Паустовский [24, с. 30]).**

14. Аналогичным образом, умер Мопассан не "сорока двух лет", а почти сорока трех (5 августа 1850 — 6 июля 1893).

15. Этим, кстати, могли бы обосновать свою упорно повторяемую купюру советские публикаторы, не исключая издателей двухтомника 1990 г. Слова "и поедал свои испражнения" есть в последнем прижизненном издании Бабеля (1936) [4] и, разумеется, в английских переводах.

16. "Посмертная повесть М. «Доктор Ираклий Глосс» переведена Е. Мечниковой под ред. и с предисловием Н. Лернера в 1923 г. (изд. «Книга»)" (Елизарова [44, с. 483]). Мы, как, возможно, и Бабель, пользуемся оригиналом, "Le Docteur Héraclius Gloss" (Мопассан [83, т. 1, с. 15-53]).

17. «Языковой» мотив накладывается на интертекстуальный смысл имени Глосс — отсылку к Панглоссу из вольтеровского "Кандида".

18. Дополнительная ирония — и еще одно свидетельство пророческой силы повести — состоит в том, что мопассановская рукопись "Доктора Глосса" тоже утеряна (Мопассан [83, т. 1, с. 1270])!

19. Ср. аналогичное, но сознательно юмористическое curriculum vitae Зощенко:

> **"И вот перед вами человек, который испытал на себе пятьдесят профессий. Интересно, кем я только не был. Нет, я конечно, не был каким-нибудь там экономистом [... Я] не занимал разные интеллигентские посты [...] Тем более, что до революции я был отчасти малограмотный. Читать мог, но писать уже не всегда осмеливался [...]"**
> **"Хотя [...] одно время был врачом [...] После [... я] делаюсь милиционером. После слесарем, сапожником, кузнецом. Я подковываю лягающих лошадей, дою коров, дрессирую бешеных и кусачих собак. Играю на сценах. Поднимаю занавеси [...С]нова [...] защищаю революцию от многочисленных врагов [...] Занимаю должность инструктора по кролиководству и куроводству. Становлюсь агентом уголовного розыска. Делаюсь шофером [...] И вот меня нанимают [...] пробольщиком" ("Какие у меня были профессии" (1933) [58, т. 2, с. 240-242]).**

Подобно Бабелю и до него Горькому, Зощенко преувеличивает свою исходную необразованность и ценность для пролетарского писателя «неинтеллигентных» профессий, но доводит эту установку до фарса. О «пролетаризации» собственной биографии Бабелем см. в гл. 1, 7.

20. См. Прилож. I, 1. 3 «Двойничество». О «протеизме» божества, в частности Христа, в связи с темой «перевода» в "Мопассане" см. в гл. 9.

21. Переселение душ как таковое у Бабеля не встречается, но принципиальное родство людей с животными, в особенности с лошадьми и птицами, для него характерно. См. тж. в гл. 11 о мотиве «перетекания» в "Мопассане".

22. Нарративная структура, строящаяся на замыкании системы взаимовыгодных «сделок» между персонажами и в этом смысле на «справедливом вознаграждении», была исследована Бремоном [19] на материале французских волшебных сказок (1973).

23. Эту схему любил Толстой, см. напр. "Фальшивый купон".

24. Согласно Фейлену [128, с. 31], этот рассказ знаменует отход Бабеля от горьковского влияния в направлении Шолом-Алейхема.

Глава 4

1. Бабель, в момент действия рассказа (1916) как раз оканчивающий коммерческое училище, а в годы его написания и опубликования "изумляющий" издателей своим "искусством вымогать авансы" (Полонский; [24, с. 195]), как всегда, точен в финансовых донесениях.

2. Речь идет, скорее всего, о французском издании Мопассана (1908-1910) [79], подлежащем переводу. Впрочем, 29 томов русского издания (1909-1912) [80] соответствовали томам французского; 30-й содержал материалы о Мопассане, в том числе мениалевскую биографию.

3. Неожиданную параллель к бабелевской и мандельштамовской разработке этого тематического комплекса представляют писавшиеся примерно в то же время (1933-1934) С. М. Эйзенштейном страницы книги "Режиссура. Искусство мизансцены" [147, т. 4, с. 13-672], посвященные изобретению книгопечатания как примеру творческого открытия, основанного на принципе совмещения (с. 644-647). Согласно Эйзенштейну, Гутенберг оригинально соединил в изобретенном им процессе приемы, порознь реализованные в технологии гравировальных досок, чеканки монет, монастырских печатей и виноградного пресса. Налицо весь бабелевский букет из денег, вина, веры и книги!

Параллель, разумеется, чисто типологическая. Отметим однако, дружбу Эйзенштейна с Бабелем, их совместную работу (над "Беней Криком" и "Бежиным лугом") и, last but not least, тот факт, что слова из "Мопассана" о "точке, поставленной вовремя", были излюбленной формулировкой Эйзенштейна. См., в частности, статью "Очередная лекция" (т. 4, с. 675-708): "Искусство поставить точку там, где она должна быть, — это большое искусство" (с. 694); атрибуцию цитаты подкрепляет собственными воспоминаниями присутствовавший на лекции Дж. Лейда (Эйзенштейн [148, с. 174]).

4. Э.-Х. Клейст погиб в Семилетней войне при штурме русской батареи, и "русский офицер положил на его могилу шпагу", что позволяет трактовать его смерть как ритуальную эмблему русско-немецких связей. Первоначальный вариант стихотворения носил название "Христиан Клейст" — подобное названию бабелевского рассказа (ср. Прим. 17). См. Мандельштам [71, т. 1, с. 307-308, 525-526].

5. О происхождении этого загадочного мандельштамовского образа из гейневского "Im Anfang war die Nachtigall...":

> *"И был в начале соловей,/ Он спел: «цивит, цивит» — и вдруг/ Весной повеяло с полей,/ Расцвел и сад, и лес, и луг.// И клюнул в грудь себя, — и там, / Где обагрила землю кровь,/ Зарделись розы, И цветам/ Запел он песню про любовь.// И счастье в птичий мир принес/ Он кровью ран своих, но в год,/ Когда умолкнет песня роз,/ Наверно, прахом мир пойдет".// Так воробьенку воробей / Внушает мудрость, а жена/ Сидит, как подобает ей,/ На яйцах, важности полна.// Она — жена, хозяйка, мать,/ И полон рот хлопот у ней./ Старик лишь годен обучать/ Закону божьему детей* **(перевод В. Левика; Гейне [27, с. 154-155]),**

см. Ронен [103, с. 121-122; 104, с. 1645]. Ронен отмечает производимый Гейне коллаж Бога/Слова/Христа из Евангелия от Иоанна с пернатым символом любовной лирики из репертуара европейской, в частности немецкой, поэзии — соловьем, "особенно убедительный при переносе на русскую почву, благодаря фонетическому сход-

ству «соловья» со «словом»" [104, с. 1645], а также характерный мандельштамовский прием скрещения этого новоявленного германского бога с исторической фигурой Э.-Х. Клейста, служащий установлению важных для Мандельштама духовных уз русской и немецкой поэзии.

Кстати, вероятным пастернаковским рефлексом того же гейневского подтекста представляются строчки из предпоследней строфы "Степи": *Когда, когда не: — В Начале/ Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,/ Волчцы по Чулкам Торчали?*

6. Мандельштамовское стихотворение проникнуто романтизирующей приподнятостью: как Бог-Нахтигаль, так и его новая ипостась — Э.-Х. Клейст — даются всерьез и без оговорок, хотя во втором случае и с долей игрового обмирщения (с помощью "погребка", "кружки мозельвейна" и т. п.). Гейневский источник гораздо амбивалентнее: там культ Соловья подвергается романтической иронии, оказываясь закавыченным символом веры филистерского семейства воробьев. В этом смысле Бабель ближе к Гейне, чем Мандельштам.

7. Ср. героизированный предсмертный портрет Мопассана, взыскующего истины, в толстовском "Предисловии" к его сочинениям (см. гл. 2).

8. Ср., кстати, двусмысленное, ленинско-христианское, «врастание в заветы дней» в "Волнах" Пастернака (1931); в связи с «заветной бутылкой» ср. тж. глубинную связь Христа с Дионисом.

9. В том же году была написана и "Болезнь Андрэ", т. е. новелла, которую, наряду с "Идиллией" и "Признанием" реально (в отличие от "Мисс Гарриэт") перевел сам Бабель для издания Мопассана 1926-1927 гг. [81, т. 2, с. 71-82]; см. тж. Зихер [55, с. 149].

10. Об обращении в "Мопассане" с биографией, написанной Мениалем [74, 75], см. в гл. 3.

11. Ср. аналогичные хирургические мотивы в финалах других рассказов Бабеля (например, "В подвале"); отметим, кстати, что свою попытку самоубийства Мопассан, предусмотрительно лишенный пистолета, совершил с помощью сугубо литературного инструмента — ножа для разрезания бумаги.

12. О связи "Гюи де Мопассана" с "Милым другом" см. гл. 6.

13. Например, в рассказе "В порту", о котором в связи с Бабелем и Толстым см. гл. 2.

14. О разнообразных аспектах «христоморфической» мотивики рассказа см. гл. 13; о предсмертном самоотождествлении реального Мопассана с Христом см. гл. 3; о мотиве «истины» см. гл. 1.

15. Об этой ранней повести Мопассана (которую заманчиво было бы объявить неназванным пятым — по числу бокалов — подтекстом рассказа) см. гл. 3.

16. Отсюда вытекают разница в месте, отводимом Книге Даниила в иудейском и христианском вариантах Ветхого Завета, — среди соответственно "писаний" (ketubim, в том числе "исторических хроник" типа Книги Эсфири) и "пророчеств"; см. Тальмон [114, с. 344-345].

17. Вспомним отмеченную Нильссоном [86, с. 214] необычность названия "Гюи де Мопассан"; см. гл. 1, Прим. 12; ср. тж. выше Прим. 4.

18. То, что они выкресты, типичным для Бабеля образом усложняет тему; ср. «отождествление/отталкивание» в отношениях со старухой в очках — хозяйкой "первого гуся" (см. гл. 2, Прим. 16); о теме выкреста в "Милом друге" см. в гл. 6.

19. Как подчеркивает Тальмон, поведение Даниила, а также Юдифи (кстати, бегло появляющейся в заглавии оперы, на которую едут Бендерские), которая тоже действует в правление Навуходоносора (правда, по-видимому, другого), резко отличается в этом отношении от готовности Эстер и Мордехая пировать за столом языческих царей. Ср. гл. 6, Прим. 6 о «растиньяковском» мотиве в "Мопассане".

20. В гл. 14 этой повести герой, читающий о том, что питаться мясом животных равносильно пожиранию себе подобных, временно принявших низшие телесные формы, сравнивается с Валтасаром на пиру.

21. Комментаторы полагают, что загадочные слова были древнееврейскими/арамейскими названиями (отчасти искаженными) трех денежных мер — "мены", "шекеля" и "перша" (равного "половине мены"). Вавилоняне говорили на диалекте аккадского языка; Даниил, в зависимости от хронологии, — на древнееврейском или его позднем арамейском варианте. Даниил, разумеется, владел и аккадским, но Валтасар и его окружение не знали его языка, относящегося к другой (восточной, а не западной) ветви семитской группы. (За консультацию я благодарен Роджеру Вударду [Roger Woodard] и Андрею Архипову.) Таким образом, надпись требовала одновременно и перевода, и толкования — как если бы, скажем, нам пришлось иметь дело с текстом вроде "фунт, гинея, полкроны", причем все три слова означали бы меры веса (как "фунт") и были написаны по-английски.

22. Кстати, корень "Ра[и]с" по-семитски значит «голова, глава». Возможно, отсюда популярность имени "Раиса" в еврейском и татарском (из арабского) ономастических субкодах русского языка.

23. Одной из них венчается, например, рассматриваемая глава: царство оказывается разделенным — ПЕРЕС — между Мидянами и... Персами!

24. Совпадение имен в оригинале фонетически не столь точное, как в русской Библии, которая, впрочем, отражает их семантическое тождество: и Belshezzar (имя царя), и Belteshazzar (имя Даниила) означают "да сохранит [укрепит] Бог/Господь [Бел, Ваал] царя". Исторический Валтасар был, по-видимому, не сыном, а внуком Навуходоносора (Тальмон [114, с. 344]). Валтасаром звали, кстати, и одного из трех волхвов, пришедших поклониться новорожденному Иисусу.

25. О «ницшеанстве» Бабеля см. Фейлен [128], Фрейдин [134], а также в гл. 1, 2 и 7.

26. Таков, например, конец Книги Даниила, где непонятный самому Даниилу смысл пророчеств объявляется сокрытым и запечатанным до последнего времени (12: 8-9); см. Тальмон [114, с. 350].

27. О подтверждении обоснованности «толстовского страха» в финале рассказа см. Стайн [112, с. 247]; о слепоте героя к предвестиям «смертности» см. Карден [62, с. 209].

28. Ср. разговор, приводимый Горьким:

> **"Сегодня [... Толстой] спросил Чехова: — Вы сильно распутничали в юности? — А. П. [...] сказал что-то невнятное, а Л. Н., глядя в море, признался: — Я был неутомимый... — [...] употребив в конце фразы соленое мужицкое слово" [35, т. 14, с. 261-262].**

О теме «секса» у Горького и Бабеля в связи с мемуарами Горького о Толстом см. гл. 7.

29. Впрочем, в древнееврейском, точнее, арамейском оригинале (в отличие от русского перевода) фигурирует просто "бык".

30. Аналогичное «оборонительное» имя носит и Навуходоносор: "защити мою корону [границу]". Оборона эта, однако, обречена на поражение, ибо от высшего суда спасения нет: Даниил значит "Бог [«Ил», «Эль»] мой судья"!

31. Форестье подчеркивает также, что писатель любил животных и с сочувствием изображал их гибель, в частности, в "Мадемуазель Кокотке" (Мопассан [83, т. 1, с. 1271, 1278]).

32. В словах Лютова: "Я читал и подстерегал, ликуя, таинственную кривую ленинской прямой" ("Мой первый гусь" [10, т. 2, с. 34]) явственно слышится бабелевское автометаописание.

Глава 5

1. См. также Фрейдин [134, с. 236] со ссылкой на Воронского [23, с. 153].

2. К этому можно добавить сходство "побирушки", заражающей Сашку Христа и его отца дурной болезнью, с Лизаветой Смердящей, матерью Смердякова.

3. Для "Превращения" Кафки в "Записках из подполья" также найдется потенциальный источник — фраза "Скажу вам торжественно, что я много раз хотел сделаться насекомым, но даже этого не удостоился" (Достоевский [41, т. 5, с. 101]); в связи с "Превращением" ср. еще сюжет "Крокодила" (1865).

4. О двойничестве Насти с Верой Павловной см. Жолковский [50, с. 59].

5. Идея и концовка некрасовского стихотворения 1844 г. "Когда из мрака заблужденья..." ("*Забудь сомнения свои/.../ И в дом мой смело и свободно/ Хозяйкой полною войди!*" [85, т. 1, с. 101-102]) настойчиво обыгрываются в "Записках из подполья" и последующих вариациях на тему спасения проститутки.

6. Имена героинь прочерчивают важные связи между магистральными русскими текстами на «женскую» тему: Лиза ("Бедная Лиза", "Дворянское гнездо", "Записки из подполья"), Лизавета Ивановна ("Пиковая дама"); Вера ("Обрыв"), Вера Павловна ("Что делать?"); Настя Крюкова ("Что делать?"), Настасья Филипповна ("Идиот"); Анна ("Анна Каренина", "Анна на шее"). В этом смысле в "Справке" Бабель, возможно, не случайно "переименовывает" «Лизу» в «Веру». Обращение же Бабеля с сюжетом Достоевского можно сравнить с иронической перелицовкой "Бедной Лизы" в "Станционном смотрителе," которая, кстати, тоже сопровождалась переименованием — Лизы в Дуню.

7. О своеобразном сочетании в личности и текстах Чернышевского «вялости», «водевильной литературности» и «зловещего манипуляторства» см. Жолковский [50] с опорой на Паперно [91], где подробно документирована «вялость» Чернышевского и двойственность его установок, реалистических и романтических одновременно.

8. В "деревянности" и "бесчувственности" сначала обвиняла Кирсанова Настя Крюкова (Чернышевский [141, с. 158, 159]).

9. Ср. кстати, письма Германна к Лизавете Ивановне, позаимствованные из немецких романов ("Пиковая дама").

10. См. Гройс [36]; о прочтении в этом свете некоторых «тоталитарных» мотивов Бабеля см. Жолковский [51].

11. Дополнительное связующее звено между этими параллельными местами "Записок" и "Мопассана" есть на языковом уровне — корень "ВАЛ-": ср. "валил хлопьями" и "валами ходили".

12. Мотив «зеркальности» в характере героя и в его соотношении с характером героини — большая тема, включающая такие аспекты, как, с одной стороны, зеркальная фаза развития ребенка по Лакану, инфантилизм, нарциссизм, поиски матери (существенные, в частности, для поэтики Бабеля) и т. п., а с другой, — «двойничество» с проституткой как героя/писателя, так и благородной героини во всем круге произведений о проституции (см. Прилож. I, 1. 3).

13. Ср. в "Воскресении" Толстого сопротивление Катюши Масловой попыткам Нехлюдова вторично проэксплуатировать ее путем «спасения» — на этот раз духовно (см. гл. 2). Как видим, подобный «плагиат» входит в рассматриваемый топос (см. тж. Прилож. I, 5. 2), однако до полной «зеркальности» Толстой не додумывается.

14. О мотиве «чаепития», в частности, в связи с "Записками из подполья" и их интертекстуальным потомством, см. Прилож. I, 2. 2; о «бесплатном половом обслуживании» см. Прилож. I, 4. 3.

15. Половая близость следует в "Справке" ЗА рассказом героя, служа воплощением его жизнетворческого успеха. У Чернышевского порядок таков же, но акцентируется разумное, а не телесное начало. Именно эту головную природу новых людей

имеет в виду подпольный герой Достоевского, когда в финале говорит об "общечеловеках", которые "скоро выдума[ют] рождаться как-нибудь от идеи" [41, т. 5, с. 179]. В "Мокром снеге" половой акт совершается дважды, причем оба раза дается негативно: первый раз — ДО человеческого контакта и за деньги, второй раз — ПОСЛЕ, в результате бесчестного манипулирования и без надежд на дальнейшую близость. Бабель отбрасывает первый из этих актов («продажный») и придает второму («манипулятивному») характер телесно и духовно гармоничного артистического хэппи-энда. У Чернышевского и Достоевского проститутка моложе героя, претендующего на «отцовскую» роль, а у Бабеля — старше, в соответствии с «эдиповским» колоритом рассказа.

16. Как можно видеть из Прилож. I, "Тьма" поставляет материал для иллюстрации почти всех аспектов топоса проституции.

17. С первым его роднит иностранный паспорт (он "англичанин", а Лопухов-Бьюмонт — "американец"), со вторым — связь с проституткой, а с третьим — сверхчеловеческие мораль и аскетизм.

18. Об элитарности и жестокости "новых людей" — героев "Что делать?" см. Жолковский [50].

19. О завороженности Бабеля цирковыми номерами см. в гл. 2 в связи с «артистической» — «цирковой и оперной» — фигурой начальника конзапаса Дьякова. Ср., кстати, «оперный финал» "Тьмы":

> **"А в коридоре уже [...] звенели шпоры жандарма. И что-то говорил сладкий, задушевный, поющий баритон, точно приближался это оперный певец, точно теперь только начиналась серьезная, настоящая опера" [2, с. 309].**

20. О характерных для Руссо темах self-pity и жалоб на болезни см. Джонсон [39, с. 5, 9-10].

21. Важными вехами в осмыслении "Исповеди" на советской почве стали работы Лотмана [70] и Гинзбург [29, с. 200-253]. Цитаты из "Исповеди" даются по изданию Руссо [107] в переводе автора (*А. Ж*).

22. Белинский, на которого "Исповедь" Руссо произвела сильное, но отталкивающее впечатление, со своей стороны сравнивал Достоевского с Руссо; о сходстве между ними писал (Толстому) и критик из противоположного лагеря, Страхов (Миллер [77, с. 97]).

23. Тоцкий прямо заявляет, что "определенно вышло, как в романе"; он "заботится лишь о красоте, вкусе и оригинальности; подлинная исповедь для него невозможна" [77, с. 94]; ср. эстетскую позицию Бабеля. Подтекстами исповеди Тоцкого служат, однако, Лермонтов и Дюма-сын, а не Руссо (с. 94).

24. В тексте романа есть прямая отсылка к Руссо, а в набросках — и мысль о родстве двух эпизодов "Исповеди".

25. У Руссо было позаимствовано, по-видимому, и первое черновое заглавие "Записок" — "Исповедь" (см. Достоевский [41, т. 5, с. 378]).

26. См. комментарии к "Запискам из подполья" (Достоевский [41, т. 5, с. 385]). О фундаментальной связи жанра исповеди с «ложью» см. в гл. 12.

27. "У меня пена у рта, а принесите мне какую-нибудь куколку, дайте мне чайку с сахарцем, я, пожалуй, и успокоюсь" [41, т. 5, с. 100]. Таким образом, мотив «чая» вводится в "Записках" заблаговременно — задолго до «чаепития» с проституткой во второй части.

28. Как отмечает Джонсон, у Руссо "с ранних лет сложилась привычка рассказывать то, что он называл своей «историей», с расчетом вызвать симпатию, особенно у женщин высокого происхождения" [39, с. 10].

29. Характерный пример аморальной «непосредственности» Жан-Жака — не-

медленно высказанное им желание получить красивую одежду только что умершего Клода Ане, любовника г-жи де Варанс [107, с. 191].

30. В другом месте Руссо пишет, что всегда испытывал ужас перед публичными женщинами [107, с. 11].

31. Аналогичная «непосредственность» является одним из инвариантов "Войны и мира", проницательно выявленных Васиолеком, в частности, в его рассуждении о Платоне Каратаеве, который

> **"испытывает теплые чувства [affection] к другому человеку только в его присутствии [... и] живет только тем, что находится перед ним и что он может ощущать, видеть, слышать и осязать. Он столь нерассуждающ [unreflective] и столь «непосредственен» [«immediate»] в своих реакциях на жизнь, что у него почти отсутствует память" [21, с. 93].**

Примеры легко умножить (ср., например, неспособность Наташи «помнить» Бориса, ее потребность в присутствии Андрея «здесь и сейчас» и, наконец, ее увлечение «первым попавшимся» Анатолем), — что неудивительно в свете хорошо известной близости Толстому мироощущения Руссо.

Анализ «непосредственности» и «дистанцирования» в более общем плане — как полюсов стратегии соблазнения, в частности, в связи с Руссо и противопоставлением устной речи и письма, см. в гл. 10.

32. Ср. аналогичную структуру мгновенно импровизируемого вымысла в рассказе "В подвале" (о нем см. гл. 9).

33. Тема нелюбви к усидчивому труду за столом и соблюдению расписания, в частности, к своевременной явке на даваемые им уроки музыки, вернется еще не раз (например, в кн. V).

34. Кстати, самое первое бегство из дома тоже приводит Жан-Жака в Италию; ср. «комплекс Италии», объединяющий реального прототипа Казанцева, жену Бабеля и героя "Солнца Италии" (см. гл. 7).

35. Подобное поведение хорошо знакомо русскому читателю по "Детству" Горького, речь о котором впереди (см. гл. 7).

36. О «театрализации» Руссо собственной личности см. Гинзбург [29, 217 сл]. Сознательная стратегия самопрезентации найдет свое продолжение у романтиков (например, Байрона), у "новых людей" 1860-х гг., а затем у старших современников Бабеля — символистов и футуристов — мастеров «жизнетворчества» и, позднее, у "сердитых молодых людей". О выработке Руссо собственного, «простецкого» до «варварства» кода одежды, стрижки, поведения (в частности, программной неблагодарности по отношению к своим знатным покровителям и особенно покровительницам) см. Джонсон [39, с. 7, 11-14].

37. В каком-то смысле этот жест повторяет рассказчик "Справки", который, отстранившись от наводящей на него страх и скуку реальной Веры, погружается в литературное фантазирование, чтобы создать свой и ее гибридный портрет в виде «мальчика у армян» и тем соблазнить ее. О «дистанцировании» как стратегии соблазнения см. в гл. 10.

38. Ср. сложные отношения с той же Францией Бабеля, который, впрочем, там успеха так и не добился.

39. На повышение Жан-Жак играет только тем, что выдает себя за аристократического отпрыска, а его "умоляющий тон" — это уже игра на понижение. Именно последняя стратегия характерна для "Исповеди" в целом и составляет оригинальный вклад Руссо в автобиографический жанр: чем худшие вещи о себе сообщает "человек истины", тем более правдивыми предстают эти и другие его вымыслы (Джонсон [39, с. 16-17]).

40. О связи фундаментальной «инфантильности» Руссо с отдачей им собствен-

ных детей в приют и с его теоретическими моделями воспитания и патерналистского, потенциально тоталитарного, государства см. Джонсон [39, с. 21-26].

41. Аналогичным детским эгоцентризмом отмечено повествование в "Записках из подполья" и в "Справке".

42. Некоторые комментаторы полагают, что холодной она была именно с ним, вследствие его собственной сексуальной недостаточности (см. Руссо [107, с. 183]).

43. Превращение провинциала-протестанта Генриха Наваррского в короля католической Франции — архетипическая модель для стратегии всех будущих Растиньяков и Дюруа; Руссо стоит у начала этой литературной цепи.

44. Тем самым он сравнивает себя с Христом, распинаемым между двумя ворами.

45. Вспомним предательство Сашкой Христом здоровья собственной матери в обмен на право вести жизнь христианского праведника ("Сашка Христос").

Глава 6

1. Кстати, в рассказе есть и курица:

> **"Я читал, и ликовал, и подстерегал, ликуя, таинственную кривую ленинской прямой. — Правда всякую ноздрю щекочет, — сказал Суровков, когда я кончил, — да как ее из кучи вытащить, а он бьет сразу, как *курица* по зерну. — Это сказал о Ленине Суровков, взводный штабного эскадрона" [10, т. 2, с. 34].**

Обращает на себя внимание двойственность ассоциативных связей, тянущихся от курицы, с одной стороны, к «насилующей» ипостаси героя (подобно ему, конармейцам и Ленину, курица "бьет сразу"), а с другой — к его «жертвенной» ипостаси (подобно гусю и символически герою и старухе-хозяйке, она — домашняя птица). В результате изображение Ленина, метафорически представленного этой курицей, и его "правды" само оказывается «таинственно кривым».

2. Она написана, кстати, на вполне «бабелевскую» тему: "Воспоминания африканского стрелка" — нечто вроде репортажей из Первой Конной; ср. также общую военную выправку Дюруа, бывшего унтер-офицера, и милитаристскую эстетику рассказчика "Мопассана".

3. См. Мопассан [83, т. 1, с. 1517], где комментатор соотносит этот очерк также с одноименным трактатом "L'Homme-Femme" Дюма-сына (1872), посвященным браку как идеальному андрогинному союзу мужчины и женщины и проблеме наказания неверной жены; трактат, кстати, привлек сочувственное внимание Толстого (Эйхенбаум [149, 119 сл.].

4. Кстати, Клотильда впервые отдается Дюруа в карете [84, с. 264], а затем приезжает к нему в фиакре, запряженном белой клячей (с. 268), — аналогично ситуации в "Признании". Секс в экипаже — распространенный мотив; одной из его ранних манифестаций является эпизод между Жан-Жаком и мадам де Ларнаж в гл. 6 первого тома "Исповеди". Для Мопассана непосредственным источником, вероятно, было любовное свидание Эммы и Леона в "Госпоже Бовари".

5. Добавим к этому, что тема кастрирующей отцовской фигуры вообще инвариантна у Бабеля; отметим также, что одну из трех сестер Бронфейн звали Раисой (ср. имя героини "Мопассана", тоже одной из трех сестер с фамилией, начинающейся на «Б»); см. Фрейдин [133, с. 1901].

6. Опора Мопассана на канон, разработанный Бальзаком, очевидна: его Дюруа — журналист, подобно Люсьену де Рюбампре, но в отличие от последнего — и подобно Растиньяку — он преуспевает. Параллель с Растиньяком тем существеннее, что в "Отце Горио" заданы, во-первых, схема ухаживания за женой банкира, Дель-

финой де Нюсэнжан (которое, как и в "Милом друге", венчается — в одном из последующих романов "Человеческой комедии" — женитьбой на ее дочери), а во-вторых, мотив банкира-нувориша-аутсайдера: Нюсэнжан — немец, говорящий по-французски с акцентом. Бабелевский рассказчик располагается где-то посередине между Люсьеном и Растиньяком, сочетая литературный талант первого с успехом второго, а в финале идет еще дальше в философском осмыслении жизни и смерти — в направлении, если угодно, Рафаэля из "Шагреневой кожи".

В связи с "Отцом Горио", «растиньяковским» мотивом в "Мопассане" Бабеля и «некошерным» поведением героя "Мопассана" (в отличие от библейского Даниила, см. гл. 4) укажем на вероятный бальзаковский подтекст фразы "С тех пор я всякое утро завтракал у Бендерских" — финал "Отца Горио":

> **"— А теперь мы с тобой поборемся! — Затем, в виде первого вызова обществу, он пошел обедать к госпоже де Нюсэнжан" [11, с. 325].**

О связи тем «денег», «еврея» и «чужака» см. подробно в гл. 13.

7. Так, рассказчик "Конармии", носящий подчеркнуто русское имя Кирилл Васильевич Лютов, одновременно причастен и к иудейским ритуалам, а впрочем, не брезгует казацкой свининой, "пока [его] гусь доспеет" (с. 34).

8. См., в частности, о "Доме Телье" в гл. 2, а также в Прилож. I, разд. 2. 1.

9. Аналогично "Д-ру Глоссу" и "Мисс Гарриэт", умирание Форестье соотнесено с пифагорейским круговоротом жизни (см. гл. 3):

> **"[К]аждый из нас несет в себе лихорадочную и неутолимую жажду бессмертия, каждый из нас представляет собой вселенную во вселенной, и каждый из нас истлевает весь, без остатка, чтобы стать удобрением для новых всходов. Растения, животные, люди, звезды, миры — все зарождается и умирает для того, чтобы превратиться во что-то иное" (с. 337).**

10. Все последующие цитаты — из второй части романа.

11. Еще одна «розовая» женщина, тоже, по-видимому, еврейского происхождения, — Ольга Юльевна Каминская-Корсак, урожд. Гюнтер (Гюннер), дочь врача и акушерки [35, т. 15, с. 569], — героиня автобиографического рассказа Горького "О первой любви", о важности которого для Бабеля см. в гл. 7. "Розовое тело ее казалось прозрачным, от него исходил хмельной, горьковатый запах миндаля" [35, т. 15, с. 109].

12. Книга Мениаля, которую читает бабелевский герой, вышла по-русски в 1910 г. и была, конечно, известна Юшкевичу, писавшему "Дрея" как раз в это время.

13. Очевидно структурное сходство в этом отношении между "Нана" и вышедшей несколькими годами раньше "Анной Карениной", где важное место занимает сцена на ипподроме и сюжетный параллелизм между падшей героиней и скаковой лошадью (кстати, носящей имя, в конечном счете позаимствованное из французской литературы — пьесы Мейлака и Галеви [Meilhac et Halevy] "Frou-Frou"; см. Эйхенбаум [149, с. 190].

Кстати, несколько слов о литературном аспекте лошадничества Бабеля. Хорошо известно, что оно занимало огромное место как в его жизни (см. воспоминания о писателе [24] и его письма [10, т. 1, с. 236-360]), так и творчестве (ср. «лошадиные» мотивы в заглавии и сюжетах "Конармии" и знаменитое определение жизни как "луга в мае, по которому ходят женщины и кони" ("История одной лошади" [10, т. 2, с. 65]). Интересное свидетельство о связи бабелевской страсти к лошадям и его литературной работой есть в мемуарной заметке Г. Мунблита [24, с. 79-93].

Бабель "присла[л] в редакцию одного начинающего писателя, просил

повнимательнее к нему отнестись [...] Это был очень странный начинающий писатель. Маленький, кривоногий, одновременно тщедушный и жилистый, с пергаментным лицом [... и] рукой, оказавшейся на ощупь твердой, как камень [... Его] рукопись представляла собой несколько рассказов [...] о лошадях [... Р]ассказы показались мне ничем не примечательными [...] о печатании их не могло быть и речи. Почему они могли понравиться Бабелю, было мне совершенно неясно [...]"

"— Ладно [...] пришлите мне рукопись, я в ней поковыряюсь, — сказал [Бабель...] Прошло несколько дней. И [...] начинающий писатель с кривыми ногами снова [...] положил передо мной свою рукопись [...] Рассказы стали попросту превосходными [...] светились и искрились [...] и достигнуто это было совершенно чудесным способом" [24, с. 87-88].

Напомнив читателю о редактировании Раисиных переводов в "Гюи де Мопассане", Мунблит продолжает:

"Пять-шесть поправок (и притом незначительных) на страницу — вот все, что сделал Бабель с сочинениями своего питомца [...] Я бы не поверил, что такое возможно, если бы не убедился в этом своими глазами. К тому же в происшествии этом была еще одна сторона [...]"

"— Я понимаю [сказал М. Ю. Левидов, тоже литератор и лошадник, когда ему передали эту историю], что самое интересное здесь именно чудо, сотворенное Бабелем. Но вам все же следовало бы знать, что он давний и пламенный ценитель и завсегдатай бегов, а автор этих рассказов, судя по вашим описаниям, да и по собственным его сочинениям, не кто иной, как наездник. Вот [...] почему Бабель подарил этому человеку свое высокое покровительство"(с. 89).

Мунблит далее подчеркивает, что Бабель на бегах никогда не играл, а любил лошадей и наездников бескорыстной чудаческой любовью.

Сочетая «редакторский» мотив из "Мопассана" с мотивом «бартерного обмена» между профессионалами, дающего прибавочную духовную стоимость (в духе "Справки", "Пана Аполека" и других рассказов; см. гл. 3 о «товарообмене»), — история, сообщенная Мунблитом, проецирует весь этот бабелевский комплекс на его собственную биографию писателя и лошадника.

В связи с «редакторским» мотивом в "Мопассане" ср. Прим. 3 в гл. 2 — о Брюллове, "чуть-чуть" подправляющем работу ученика; ср. тж. воспоминания Т. Стах о Бабеле:

"как-то он пришел к нам, когда я правила после машинки свой перевод какого-то рассказа. Он взял листок, прочел его и сказал: — Сколько можно употреблять прилагательных? «Милый, ласковый, добрый, отзывчивый...» Боже мой! Одно, максимум два, но зато — разящих! Три — это уже плохо" [24, с. 156]; ср. гл. 3, Прим. 13 о проблеме «пышного» стиля).

14. Шкура медведя тоже перекликается с "Мопассаном" — вспомним чучело медведя, служащее своего рода тотемом дома Бендерских.

15. Не исключено, что одна из героинь купринской "Ямы" (Женька), аналогичным образом демонстрирующая свою власть над клиентами, вдохновляется примером французской куртизанки, хотя прямых отсылок к Золя там нет; см. Прилож. I, разд. 5. 2.

16. В этом отношении "Нана" — очередное звено в цепи, идущей от Бальзака и далее к "Милому другу".

17. «Детство» и «сентиментальность» входят в число характерных составляющих типового образа проститутки; см. Прилож. I, разд. 3. 1; 7. 1.

18. О “Мелком бесе” см. статьи в кн. Сологуба [111], а также Венцлова [22] (неопубликованный текст доклада, любезно предоставленный автором).

19. «Инцестуальные» мотивы романа затрагиваются Ерофеевым [45, с. 155] и более широко Венцлова [22, с. 18].

20. Кстати, эпизод венчания сопровождается видением строящейся крепости — параноидальным вариантом свадебной «рубки избы» (что образует интересную параллель к метафорической избе в “Справке”/“Гонораре”, см. гл. 7):

> **“Стучали, слышалось Передонову, топоры. Еле видная сквозь пыль, подымалась, росла деревянная стена. Рубили крепость. Мелькали мужики в красных рубахах, свирепые и молчаливые” [111, с. 165].**

21. Ср. сходную формулировку в “Яме” Куприна — явно общее место топоса, см. Прилож. I, разд. 2. 2; о «сестринской» парадигме топоса проституции см. Прилож. I, 3. 2.

22. «Выдача сестры замуж» — один из мотивов топоса проституции (см. Прилож. I, 3. 2), разрабатывавшийся Бабелем (ср. “Король”), а до него Юшкевичем (в “Леоне Дрее”; см. выше.

23. Согласно Венцлова,

> **“На первый взгляд, два центра кажутся полярно противоположными. Существует [...] традиция, усматривающая в любовных играх Саши и Людмилы позитивный компонент романа. Начало этой традиции положил Блок [...] Однако есть и другая [...] традиция, расценивающая линию Саши и Людмилы как вариант или изнанку передоновщины. Традиция эта восходит к Горнфельду. Ее поддерживал Бахтин” [22, с. 27].**

24. «Врачебный осмотр» — один из компонентов топоса проституции, см. Прилож. I, разд. 6. 3.

25. Активная роль «обонятельного» кода в “Мелком бесе” имеет важные французские параллели, а, возможно, и источники, в “Цветах зла” Бодлера и более непосредственным образом — в “Против течения” Гюисманса (Холмберг [138]). Об аналогичной роли цветочных ароматов в бабелевском “Мопассане” и ее источниках см. в гл. 11.

26. О стыках Горького с символизмом см. гл. 7; пренебрежительный отзыв Бабеля о Сологубе (по контрасту с почтительным о Толстом) приводится в гл. 2; см. тж. соображения Чуковского об Арцыбашеве в гл. 1; о Кузмине см. ниже.

27. Образ псевдоискусства, как любовных ласк, расточаемых кукле, может восходить к аналогичному пассажу в “Анне Карениной”, где так иллюстрируется различие между любительскими занятиями живописью Вронского и подлинным творчеством художника Михайлова [120, т. 9, с. 50]; кстати, этот эпизод происходит в любимой Кузминым Италии, куда он в конце приводит и героев “Крыльев”.

28. О мотивах «перевода» и «проникновения в тело» см. в гл. 9.

29. Произведение “Леон Дрей” можно считать «французским» ввиду его связи с “Милым другом”, “Мелкий бес” — ввиду перекличек с Бодлером и Гюисмансом (видимо, входившими в число Людмилиных “французских книжек” — см. выше в связи с «переодеванием» и “Нана”); “Крылья” отмечены, прежде всего, влиянием Уайльда (отсюда “англичанин” Штруп), но также и Жида.

Глава 7

1. Предвестием этого была более ранняя перебивка: “*Как* взбрели мне на ум бронзовые векселя — кто *знает*? [...]”.

2. О нем см. гл. 13. В “Гонораре” (композиция которого, в том числе времен-

ная, вообще отделана менее тщательно) словесный мотив «вечности» отсутствует, и соответствующее место разочаровывающе фактографично: "Час — не меньше — ушел на проводы [...] Меня мучили и таскали по городу так долго [...] В комнату вошла Вера". Зато в другом месте рассказчик "Гонорара" проговаривается о «вечностных» целях своего творчества: "Мои истории предназначались для того, чтобы пережить забвение".

3. "Гонорар" дает менее отточенный вариант ситуации ("как рубят деревенские плотники избу для своего же собрата плотника..."), в котором вместо пары, сопоставимой с Верой и героем, фигурирует нерасчлененный коллектив; ослабляет эффект педантичное "же".

4. Публичный дом как семья, «дом» — это особая тема, восходящая к "Дому Телье" Мопассана; см. Прилож. I, разд. 2. 1.

5. Турок, выступающий в роли гостеприимной хозяйки, не лишен элемента «женственности»/«гомосексуальности»; примирение в его лице с «отцами», достигаемое с помощью Веры, подготовлено упоминаниями в начале рассказа о ее контактах с "кабатчиком" и "сапожником". О мотиве «чаепития» см. Прилож. I, 2. 2.

6. Ср. трактовку избы и проч. в современных частушках [106]:

> **"Приходи ко мне на пляж/ И со мною рядом ляжь./ Мы с тобой построим дом — / Будешь первым этажом" (с. 296)."Есть такие пизды — / Строят себе избы./ А я свою проносила — / Не пила, не закусила" (с. 268); "Кто я — блядь или не блядь?/ Блядь не блядь, а могу дать —/ И в сарае, и в избе,/ При тебе, да не тебе" (с. 270); "Как в Игарке я жила,/ Бревнышки катала./ Тому, этому дала — / Да на всех хватало!" (с. 283). "Под окошком срубы рубят,/ Рубят новенький перёд./ Лихоманка устарела — / Никто замуж не берет" (с. 365). "Не стругает мой рубанок,/ Не пилит моя пила./ Ко мне милка не приходит —/ И работа не мила!" (с. 373).**

Свадебно-эротические коннотации постройки дома плотниками отражены уже в знаменитой эпиталамии Сапфо.

7. Ср., кстати, древнерусский стиль дома Бендерских.

8.

> **"В коридоре шаркала и разражалась внезапным хохотом чужая жизнь. В пузырьке [...] умирали мухи [...] каждая [...] по-своему [...] Рядом с пузырьком валялась книга [... Я] раскрыл ее наугад. Буквы построились в ряд и смешались [...] Но что собиралась Вера делать — я так и не понял. [...] Расплывшиеся соски слепо уставились в стороны [...] Глаза ее слипались..."**

9. Об инициации в ее связях с рождением, смертью и влечением к матери и проститутке см. в гл. 10.

10. Тема «старости» подкрепляется также ассоциацией со старушкой, которую Вера провожает в Армавир.

11. Мотив «рубца» — вообще один из повторяющихся у Бабеля, ср., в частности, "ссадины" на бедрах героини "Первой любви" Галины Рубцовой [!] и "рубцы" на спине Раисы в "Мопассане".

12. Неясно даже, о котором из пяти третьеразрядных Головиных идет речь; скорее всего — о Константине Федоровиче (1843-1913), хотя его романы, отмеченные влиянием Толстого и Тургенева, посвящены современной писателю дворянской среде [105, с. 612-615], а не "боярской жизни". В рассказе его имя перекликается с названием Головинского проспекта и темой Голгофы.

13. Согласно В. П. Полонскому, "[и]скусство [Бабеля] вымогать авансы изумительно" [24, с. 195]. Отметим, кстати, «круглую» цифру аванса — "двести рублей"; об этом мотиве Бабеля см. в Предисловии.

14. В других местах "Начала" (заголовок которого почти синонимичен "Моему

первому гонорару") есть параллели с "Мопассаном" — по линии прихода бездомного и нищего литератора в богатый дом и рассуждений о писательстве.

15. В очерке для составленного им же специального номера журнала "СССР на стройке" (1937, № 4) памяти Горького Бабель воздержался от критики и представил покойного советского классика стопроцентно солнечным писателем:

> **"Во всей литературе дворян и разночинцев не найдем мы столько описаний солнца, сверкающего моря, лета и зноя — сколько в первых рассказах Горького" [10, т. 2, с. 364].**

16. Письмо Горькому от 25 июня 1925 г. [10, т. 1, с. 242]; см. Прим. 20.

17.

> **"[М]не хотелось бы приехать попозже, весной" (Горькому, 26 января 1928 г. [10, т. 1, с. 261]). "Начинаю хлопотать о визе. Приеду в апреле" (Горькому, 29 февраля 1928 г. [10, т. 1, с. 267]). "В апреле уеду, наверное, в Италию, к Горькому, патриарх зовет настойчиво, отказываться не полагается" (Л. В. Никулину, 20 марта 1928 г. [10, т. 1, с. 269]). "Итальянской визы все нет. Я думаю, что еще несколько дней, и моя поездка потеряет смысл — Горького уже не будет в Сорренто. Повидаться с ним хочется, но я не очень буду убиваться, если поездка не состоится. Как-никак — она разобьет мою работу, а я бы хотел избегнуть этого" (А. Г. Слоним, 19 апреля 1928 г.; с. 272).**

Поездка так и не состоялась.

18. В других случаях в той же роли мог выступать нарком Ежов. В тяготении к «властным фигурам» Бабель был подобен тому же Горькому, «сыновнее» отношение которого к Ленину ставилось в связь с русским «культом вождя» (Уайль [125, с. 19]); о горьковском «упоении властью» под сенью Сталина и Ягоды пишет Ходасевич [136, с. 253, 265, 268]. Ср., в частности:

> **"Сталин [...] дал Горькому возможность вернуться и занять то высокое положение арбитра по культурным вопросам, которого Горький не мог добиться даже при Ленине. Сама личность Сталина, конечно, ему в высшей степени импонировала: в глубине горьковской души всегда жило восхищение силою, властью, с ее внешними атрибутами, которые презирал Ленин. (Надо было послушать, с каким восторгом рассказывал Горький о пребывании императора Александра III в Нижнем Новгороде)" [136, с. 265].**

Ср. ниже замечание Толстого о «монархизме» романтиков.

19. Ср. выше о "Начале"; см. тж. в гл. 3, 6 о «растиньяковском» мотиве и его параллелях в библейских «романах диаспоры».

20. Кстати, о Горьком и "Мопассане". 25 июня 1925 г. Бабель писал Горькому о выездной визе для жены, которая

> **"имеет непреодолимое желание уехать в Италию [...] Вы помните Кудрявцева из «Новой жизни»? Он изучал испанский язык, у него было необыкновенной красоты издание «Дон Кихота» на испанском языке, книга эта принадлежала в прошедшие времена какому-то герцогу. Кудрявцев читал ее с упоением. Так вот, жена моя хочет ехать в Пизу, Лукку и еще куда-то" [10, т. 1, с. 242].**

Во владельце "Дон Кихота" узнается Казанцев из "Мопассана", где, однако, его знакомство с Горьким не упоминается. Кстати, к уподоблению жены Бабеля с Кудрявцевым/Казанцевым можно подключить и героя "Солнца Италии".

21. Несколькими страницами позже появляется и "церковный сторож" (ср.

“церковного старосту” в “Справке”), соблазняющий “мальчика” что-то украсть для него у хозяев, чтобы по их поручению скомпрометировать его [35, т. 13, с. 210]; церковный сторож — покровитель одного из юных героев есть и в повести Горького “Трое”.

Отправляя Бабеля в люди, Горький прописывает Бабелю искус, аналогичный собственному опыту с «литературным отцом» — В. Г. Короленко, который

> **“с поразительной ясностью говорил [...] мне о том, как плохо и почему плохо написал я мою поэму [...] Вскоре после этой первой встречи с В. Г. я ушел из Нижнего и воротился туда года через три, обойдя центральную Русь, Украину [...] Много видел, пережил [...] В этом приподнятом настроении я снова встретился с В. Г. [...] В этом году я начал печатать маленькие рассказы в газетах...” (1918 г. [35, т. 14, с. 243-244]).**

Впрочем, еще раньше подобному искусу подверг Мопассана Флобер (см. гл. 3), откуда этот мотив мог попасть в равной мере к Горькому и к Бабелю.

22. Ср. впечатление, произведенное на бабелевского героя сценой из “Первой любви” Тургенева и отразившееся в рассказе Бабеля “Детство. У бабушки”, написанном в 1915 г., т. е. следующем после завершения публикации горьковского “Детства” в “Летописи” (1913-1914; рассказ оставался неопубликованным до 1965 г.).

23. Ср. опять-таки “Детство. У бабушки” Бабеля.

24.

> **“— Прекрасно, именно так и было все! [... Я] продолжал говорить, но он [... перебил]: — Довольно [...] Ты уж все сказал, что надо — понимаешь? Все! — Я замолчал, обидясь, но, подумав, с изумлением, очень памятным мне, понял, что он остановил меня вовремя [...]” (“Детство” [35, т. 13, с. 106]).**

Ср. знаменитую “точку, поставленную вовремя”.

25. Помимо переклички со “Справкой”, отметим мотив «лестницы», символизирующий социальное продвижение героя, а по Фрейду — половой акт (см. гл. 6).

26. Ср. в “Гонораре”: “О боги моей юности!.. Как непохожа была будничная эта стряпня на любовь моих хозяев за стеной...”.

27. Эта часть трилогии появилась позже событий, описываемых в “Справке”/“Гонораре”, но в самом начале периода работы над рассказом (1922-1928); не забудем о пристрастии Бабеля к заголовкам, начинающимся с “Мой...”.

28. Рассказ, по признанию Горького, автобиографичен: это история того, как он действительно впервые “познал женщину” в 18 лет [35, т. 2, с. 592-594].

29. См. гл. 5. Вообще же, тема «культурности» любви заявляет себя в русской литературе уже в “Бедной Лизе”: Эраст влюбляется в Лизу в поисках любви к невинной пастушке из идиллий. Логика «имитационного желания» была выявлена Рене Жираром [46].

30. Образ проститутки, проецирующей в собственную убогую жизнь сюжеты бульварных романов, получил дальнейшее развитие в фигуре Насти (“На дне”).

31. В первой публикации рассказ был снабжен подзаголовком “Беседа” [35, т. 3, с. 575]; ср. бабелевскую “Беседу [о творческом пути писателя]” в Союзе писателей 28 сентября 1937 г. [10, т. 2, с. 397-404] (см. с. 569). Диалог с двойником восходит к Достоевскому (и его предшественникам); о двойничестве героя с проституткой в топосе проституции см. Прилож. I, 1. 3.

32. О диалектике инсценированной действительности, подлежащей “правдивому” изображению соцреалистами, см. Гройс [36]. А заданная Горьким парадигма смены писателем множества профессий представляет собой соцреалистическую ва-

риацию на бодлеровско-флоберовскую тему перевоплощений художника, см. Бодлер [16, т. 1, с. 420-421] (см. тж. в гл. 3).

33. О приукрашивании любил говорить сам Горький, который признавался, что "украсил свои воспоминания о Королеве Марго" (Боррэс [18, с. 140]), любил людей, украшающих жизнь (с. 148), ставил Бабелю в заслугу, что он "украсил" конармейцев (см. выше); помимо Толстого, эту черту выделяли в нем: Короленко, говоривший ему: "Не приукрашивайте людей!" (Горький, [35, т. 14, с. 245]), Мережковский ("он, к сожалению, считает нужным украшать [...] правду" [76, т. 13, с. 62]) и Ходасевич [137, с. 262].

34. Боррэс [18, с. 25-28], Бэррэтт [20, с. 6-7, 13, 18], Уайль [125, с. 74-77], Шерр [145, с. 80].

35. «Половое пуританство» проявляется и в ряде «асексуальных» рассказов о проститутках: "Женщина с голубыми глазами" (1895), "Болесь" (1897), "Барышня и дурак" (1916), "Страсти-мордасти" (1917); о месте «асексуальности» в топосе проституции см. Прилож. I, 4. 1.

36. Горьковская разработка «вуаеризма» ждет специального сопоставления с бабелевской; о последней см. в гл. 14; о вуаеризме (в частности, горьковском) в рамках топоса проституции см. в Прилож. I, 4. 1; о связи вуаеризма с «пуританством» и «дистанцированием» см. в гл. 10.

37. Боррэс [18, с. 32, 63-64, 140], Бэррэтт [20, с. 11, 26, 53, 133-134], Уайль [125, с. 69, 81-83], Эриксон [151: passim].

38. Толстовскому высказыванию о Горьком как "сомнительном социалисте" вторит Мережковский:

> **"Босяки Горького, несмотря на свою демократическую внешность, внутренние аристократы. Простой народ для них — чернь. Мужика они ненавидят и презирают" [76, т. 13, с. 80].**

39. Бабаян [3, с. 139], Бэррэтт [20, с. 34-43, 49-58, 71-81, 108, 136-137], Хээр [140, с. 145].

40. Согласно Мережковскому,

> **"Иногда кажется, что босяки Горького читали философа Ницше, хотя и в дешевом, не совсем грамотном русском переводе, но поняли в нем всё-таки больше, чем русские интеллигенты" (т. 13, с. 80).**

41. Ср. свидетельство Паустовского [24, с. 13] о восхищении Бабеля "железной прозой" Киплинга.

42. Бабаян [3, с. 110, 208-211], Боррэс [18, с. 38-84], Бэррэтт [20, с. 26-28, 93-94, 107, 112, 134], Фейлен [128, с. 169-170, 182], Формэн [130: passim], Ходасевич [137, с. 363], Хээр [140, с. 23-25, 36], Шерр [145, с. 25-32].

В связи с критикой подпольного человека ср. выше замечание о зависимости "Однажды осенью" от "Записок из подполья" (о сентиментализации проституток и женщин вообще у Горького см. Шерр [145, с. 32]). Двойственность отношения между Горьким и «подпольным человеком» Достоевского была выявлена еще Мережковским в статье "Чехов и Горький" (1906):

> **"Достоевский не имел никакого влияния на Горького. Босяка своего взял Горький прямо из жизни. Тем более поразительны психологические совпадения горьковских босяков и некоторых героев Достоевского [...] Что у Горького — «На дне», то у Достоевского — «Подполье»" [76, т. 13, с. 74-75].**

Мережковский далее на примерах демонстрирует родство «дна» и «подполья». Ср.,

кстати, ниже поправку к представлению о сугубой «жизненности» босяков Горького, вносимую Ходасевичем.

43. Боррэс [18, с. 33, 57], Хээр [140, с. 78].

44. Ср., кстати, Прим. 18 о завороженности Горького (и Бабеля) властью; ср. тж. выявление Пастернаком ницшеанско-советско-нацистской природы «гордого человека»:

> **"Бездна духовной пустоты всегда стоит за риторическими ходулями [...] идет ли речь о воспевании человека («Человек — это звучит гордо») или о мистике сверхчеловеческой морали [... О]божествление человека приводит к [...] бесчеловечности [...] Кое-кто из лидеров социал-демократии, с одной стороны, и Ницше, с другой, стремились стать поэтами или музыкантами [...] и потерпели неудачу. Тогда они в ярости и отрицании начали потрясать мировые устои" [93, с. 292-293].**

Эти соображения Пастернака, возможно, восходят к Мережковскому:

> **"Ведь исходная точка босячества — «существует *только* человек», нет Бога, Бог — ничто; а следовательно, «человек — Бог», значит: человек — ничто. Мнимое обожествление приводит к действительному уничтожению человека" ("Чехов и Горький" [76, т. 13, с. 82]).**

На «абстрактность» гордого человека, прокламируемого "полуграмотным мифотворцем" Сатиным, указывает Хээр [140, с. 58].

45. Бабаян [3, с. 116, 125-138], Боррэс [18, с. 47-48, 92, 113, 140, 165-173], Бэррэтт [20, с. 5-9, 15, 68, 120-129], Уайль [125, с. 35], Хээр [140, с. 39, 59, 122, 134, 140], Шерр [145, с. 24, 33, 36, 59-60, 77, 80-84, 92-94, 110].

46. Боррэс [18, с. 24], Бэррэтт [20, с. 43, 125-131] (в частности, об испытании Тани и солдата в "Двадцать шесть и одна" как «божеств» — «невинности» и «вирильности» соответственно), Фейлен [128, с. 169-170, 182-183] (в частности, о связи с Ницше и Бабелем), Шерр [145, с. 45-49, 73].

47. Бэррэтт [20, с. 26, 104], Уайль [125, с. 11], Шерр [145, с. 48-49].

48. Впрочем, в Италии, усилиями М. Ф. Андреевой, Горький представал в несколько ином образе — «человека из народа», завоевавшего «дукессу» и тоже ставшего «дукой» (Ходасевич [136, с. 259]).

49. Бабаян [3, с. 15, 20-25] (в частности, о принятии горьковского самообраза на веру его исследователями); Боррэс [18, с. 22, 189], Бэррэтт [20, с. 45-46, 58, 137], Уайль [125, с. 8], Хээр [140, с. 1, 51, 127, 132, 151], Шерр [145, с. 1-5, 77-80].

50. Алеша читает "Маленького оборвыша" Гринвуда в гл. 9 "В людях" (а в гл. 5 — "Историю Тома Джонса, найденыша [!]"); Диккенс упоминается среди великих западных писателей в статье "О том, как я учился писать" [34, т. 24, с. 479].

51. Фрейдин [133, с. 1895, 1901-1903], Н. Бейбел [12, с. XIV-XVIII], Зихер [56, с. 215-216].

52. "Детство" и "В людях" напоминают книгу Руссо общим планом и многими мотивами. Среди них: раннее сиротство, жизнь в людях (у чертежника/гравера), долго сохраняемая девственность, эдиповские мотивы, чтение и книжная ментальность, и даже такая деталь, как заслонение подвергаемого порке ребенка телом другого (см. выше). Кстати, жанр большого повествования от 1-го лица был сначала опробован Горьким в романе, озаглавленном "Исповедь" (1908; Шерр [145, с. 48]); о влиянии "Исповеди" Руссо на Достоевского в связи со "Справкой" см. гл. 5.

53. Джонсон [39, с. 11-13]; ср. выше о самообразе Горького.

54. О проблеме Бабеля и Ницше см. Фрейдин [134].

55. Хотя особая связь Бабеля с Горьким стала в критике — с бабелевской подачи — общим местом, конкретные литературоведческие сопоставления немногочис-

ленны. Карден [62, с. 60-61] констатирует сходство с Горьким раннего Бабеля; Фейлен [128, с. 31] отмечает отход от Горького (в сторону Шолом-Алейхема) уже в "Шабос-Нахаму" (1918); О'Коннор [88, с. 63] соотносит бабелевскую оргию «насилия» с его дозировкой в трилогии Горького; Уайль [125, с. 157-158] сопоставляет жестокую иронию Бабеля в "Письме" с тем, как ту же тему разработал бы Горький, а Поджоли [94, с. 49] полагает, что "революционный романтизм" был изобретен Горьким, чтобы как-то оградить творческую свободу Бабеля и других попутчиков.

56. Сонливость Веры вводится словами: " — Вижу, что не корова, — зевнув, сказала Вера, глаза ее слипались"; вспомним, что Горький сравнивает огромную "снотворную" проститутку с лошадью.

57. Овладение Раисой в "Мопассане" отчасти аналогично (см. гл. 1), но оно еще и похоже на осуществление мечты горьковского героя о Королеве Марго — с той разницей, что рассказ затем переходит в минорную тональность. О совмещении в такой любовной стратегии двух противоположных установок — на «литературное дистанцирование» от объекта и на «телесное проникновение» в него см. подробно в гл. 10. Подчеркнем релевантность рассматриваемой там кьеркегоровской игры в «дистанцирование» для понимания невольного «сексуального пуританства» Горького и его сознательной трансформации Бабелем. О «дистанцировании» и «непосредственности» см. тж. в гл. 5 в связи с Руссо.

58. Этот трюк доводит до совершенства тактику подпольного человека (см. гл. 5).

59. Ср. выше о «шулерстве» Сатина; о «воровской» природе героя "Справки" см. гл. 8.

60. Как показано в гл. 5 и 8, история героя строится на гиперболизациии и обращении обычной одиссеи проститутки.

61. С 1911 г. Бабель учится в киевском Коммерческом училище, которое вскоре после начала войны переезжает в Саратов (1915), где Бабель и оканчивает его в мае 1916 г.; см. Фрейдин [133, с. 1902].

62. См. в "Автобиографии": "был репортером в Петербурге и в Тифлисе" [10, т. 1, с. 32]; см. тж. Зихер [55, с. 146].

63. "Первая любовь" Тургенева была одной из любимых вещей Бабеля (см. выше о "Детстве. У бабушки"); ср. тж. бабелевские названия "Мой первый гусь", "Мой первый гонорар" и "Первая любовь". Еще одна — неожиданная — параллель обнаруживается в портрете Ольги: "Розовое тело ее казалось прозрачным..." [35, т. 15, с. 109]. Как мы помним, «розовость» — лейтмотив образа бабелевской Раисы, возможно, позаимствованный у Юшкевича (см. гл. 6).

64. Посвящение "Голубятни" Горькому подводит Синявского [109, с. 92] почти вплотную к ее сопоставлению с "Гонораром".

65. Это своего рода "продолжение" "Голубятни" появилось в альманахе "Красная Новь", кн. 1. М., 1925; см. [10, т. 1, с. 562].

66. Одна из центральных идей книги Бэррэтта [20] — сложный внутренний диалогизм раннего Горького.

67. Последний возлюбленный бросает ранее неотразимую Изергиль, когда ей сорок, а рассказчику предстает уже совершенно уродливая одинокая старуха.

68. Современнику Бабеля Олеше «не-литераторский» статус толстовских alter ego казался художественным просчетом:

> "Мне кажется, что Толстой сделал неправильно, избрав героем Левина с его мудрствованиями [...] поисками правды и не сделав его писателем. Получается, что это просто упрямый человек [...] анфан-террибль, кем, кстати говоря, был бы и сам Толстой, не будь он писателем" [89, с. 204].

69. Так, автор умерщвляет Лику, тогда как ее прототип — В. В. Пащенко — остается жива в момент окончания романа.

ЧАСТЬ II

Глава 8

1. Философско-семиотический анализ этой проблематики см. Женетт [214, с. 11-37].

2. Такой российский платоник, как А. Ф. Лосев, в 20-е годы построил свою "философию имени" на предположении об онтологическом статусе имени, возникающем из некоего мистического первоназывания. По существу, истинность имени для Лосева целиком вытекает из идеи первоназывающего Бога. В таком контексте писатель, прикасающийся к сущности имени, приближается к Богу. См. Лосев [239, с. 613-801]. Лосев развил идеи русского православного имяславия и таких мыслителей, как В. Эрн, С. Булгаков, П. Флоренский.

3. У Платона употребляется термин *номотет* (nomothete), обыгрывающий двусмысленность, возникающую от смешения двух слов: nomo — закон и onoma — имя или существительное. Если платоновский *номотет* — скорее даритель законов (в русском переводе "Кратила" Т. В. Васильева использовала слово "учредитель"), то в современной традиции *логотет* — это даритель слов. Писатель, однако, предстает именно в двояком образе — слово- и законопроизводителя. Закон присутствует в его творчестве в той мере, в какой речь идет об истинности текста.

4. Даль дает следующее определение: "Бронзовый вексель в торговле, безденежный, данный перед вылетом в трубу (банкротством), для продажи и раздела выручки" (Даль [196, с. 130]).

5. Точнее — с богородицей "на носу рыбачьего баркаса". Отметим, что корабль является классическим символом веры. Церковь уподобляется кораблю, спасающему верующих от бури. В иконологии Чезаре Рипы вера, уверенность (confisio) изображалась в виде женщины, держащей в руках корабль (Рипа [267, с. 85]).

6. Ср. со знаменитым бодлеровским: "Что такое искусство? Проституция" [174, с. 623].

7. Мистика имени, конечно, в первую очередь проявляет себя в сфере божества. Как заметил Эрнст Кассирер, полнота Бога связана с разнообразием его имен: "... множество имен божества, в действительности, тысячи имен, являются подлинным указанием на его всемогущество" [222, с. 41]. Множество имен Бога обеспечивают его проекцию на все видимые феномены и возможность идентификации с ними. То же самое может происходить и при отсутствии божественных имен вообще. В "Ноябре", кстати, есть сцена, в которой Мария обращает свою похоть на "голого Мужчину, выставленного на кресте" (Флобер [294, с. 265]), ни разу не называемого по имени.

8. О мифологической связи крови и спермы см. Ру [274, с. 57-58].

9. Бютор отмечает фрагмент из "Салона 1846", где Бодлер описывает гравюру, изображающую эротическую игру мужчины, переодетого в женщину, и женщины, переодетой в мужчину [183, с. 86]. Он также ссылается на фразу Бодлера в письме к матери, где тот называет себя "сестрой милосердия" [soeur de charite] при Жанне Дюваль. Любопытно, что в "Ноябре" у Флобера мы также обнаруживаем сходную фантазию о половой инверсии в устах Марии: "Если бы я была мужчиной, все женщины любили бы меня..." и т. д. [294, с. 262]. Но эта фантазия проститутки лишь повторяет фантазию повествователя: "...я хотел бы быть женщиной во имя красоты, чтобы мочь восхищаться самим собой, раздеваться догола..." и т. д. (с. 254). Ср. также с интересом к андрогинизму у таких писателей, как Марсель Пруст, Уолт Уитмен, Дэвид Герберт Лоуренс.

10. См. об этом комментарий Энтони Уайлдена (Лакан [232, с. 270-271]).

11. Можно указать на значение мужского псевдонима для некоторых писатель-

ниц — Джордж Элиот, Жорж Санд, Исаак Динезен и т. д. Такого рода перекрещивание, отмечающее перемену пола, имеет особое символическое значение для достижения статуса литератора (чаще в силу ряда причин — прозаика). Любопытна в этой связи история создания псевдонима Авроры Дюпен (Aurore Dupin) — Жорж Санд (George Sand — отсутствие нормативного "s" в имени Жорж отмечает искусственность и неполноту этого имени). Первая ее книга "Rose et Blanche" была написана ею совместно с любовником Жюлем Сандо (Jules Sandeau) и подписана коллективным псевдонимом J. Sand, построенном на основе его фамилии. Аврора Дюпен как бы вырабатывает свой будущий псевдоним через телесную связь с мужчиной, в которого она преобразуется. Уже следующая ее книга — "Индиана" ("Indiana") подписывается псевдонимом Жорж Санд — первоначально при сохранении финального "s". Выбор имени Жорж мотивировался его греческим значением — georgos — "мужчина-муж" (Кейт [224, с. 201]). При этом исчезновение финального "s" из имени как бы передает его в фамилию — Sand. Более того, беззвучное в имени, оно как бы озвучивается в фамилии. Эта игра с буквой указывает на значимость операций перестановки, сдвига, обмена в формировании Имени. Исчезновение мужчины из писательской пары компенсируется символическим его введением в псевдоним в форме имени. Принятие имени Жорж окончательно маркирует приобщение Авроры к литературному цеху. Удвоение имени и инвертирование пола у Жорж Санд могли быть связаны с характерной для нее галлюцинацией невидимого двойника, зовущего ее (ее же голосом) по имени.

12. Мопассан принимал символическую игру в смену пола, предлагаемую его корреспондентками. Так, например, в письме к Марии Башкирцевой, которая заочно стремилась заинтересовать своей особой писателя, намекая, что она, возможно, мужчина, Мопассан пишет:

> **"Какое счастье, что я не предупредил вас о своем пребывании в Париже. В противном случае я, пожалуй, однажды утром узрел бы у себя некоего обносившегося старичка: он ставит цилиндр на пол, извлекает из кармана бумажный рулон, перевязанный бечевкой, и говорит мне: «Сударь, я та дама, которая...»" (Башкирцева [169, с. 203]).**

Башкирцева поддержала эту игру и следующее письмо написала от имени старого учителя-латиниста г-на Жозефа.

13. Борис Эйхенбаум заметил, что сентиментально-моралистические интонации, неожиданно внедряющиеся в повествование в гоголевской "Шинели", создают эффект душевной правдивости данного куска. Эйхенбаум объясняет этот эффект неким приемом "«сценической иллюзии», когда автор вдруг выходит из своей роли и начинает говорить как человек" [325, с. 320]. Эффект реальности возникает в результате некой рамочной конструкции, внутри которой один текст на фоне другого выступает как "подлинный". По этому же принципу строится и правдоподобие "Справки". Правда, здесь перспектива усложнена. Зрители бабелевского театра также выстроены в несколько ярусов: Вера, читатели.

Глава 9

1. Ср. у Батюшкова в стихотворении "Тень друга":

> **"Я берег покидал туманный Альбиона:**
> **Казалось, он в волнах свинцовых утопал.**
> **За кораблем вилася Гальциона,**
> **И тихий глас ее певцов увеселял" [168, с. 43].**

2. На устойчивое присутствие у Бабеля мессианской тематики, связанной с мотивом солнца, обратил внимание Ефраим Зихер [217]. Тот факт, что место

Мопассана как литературного мессии до конца не определено, по-видимому, свидетельствует о том, что эта роль отводилась Бабелем себе самому. Показательно, что он подписывает очерк "Баб-Эль", разделяя свое имя так, чтобы выявить скрытый в нем профетический смысл — "ворота Бога" (на иврите). Подпись, непосредственно следующая за пророчеством о новом Мессии из Одессы, отводит эту роль самому Бабелю.

3. Ю. М. Лотман определяет вдохновение как "переход из непереводимости к переводу" [240, с. 41].

4. Вольтер писал следующее:

> **"Babel на Востоке означало *Бог-отец, могущество Бога, врата Бога*, в зависимости от того, как произносилось это имя. [...] Слово *смешение* было бы странным источником для названия столицы обширной империи" [189, с. 385].**

5. Возможно, выбор Спинозы отчасти был мотивирован множеством неправдоподобных слухов, окружавших его смерть. Согласно рассказу Менагия, Спиноза путешествовал по Франции, едва не был арестован, бежал переодетым и умер от страха попасть в Бастилию. Ходили слухи, что, предчувствуя смерть, Спиноза отравился соком мандрагоры и т. д. (Фишер [293, с. 188]).

6. Возможно также, что этот поток проклятий в подтексте пародирует текст отлучения Спинозы от синагоги:

> **"Да будет он проклят днем и да будет проклят ночью! Да будет он проклят, когда спит, и да будет проклят, когда восстает от сна! Да будет он проклят при его выходе и да будет проклят при его входе!" и т. д. (Фишер [293, с. 131]).**

7. В рассказе "Пробуждение" Бабель подчеркивает связь рассказчика с писаниями его деда:

> **"Сочинительство было наследственное занятие в нашем роду. Лейви-Ицхок, тронувшийся к старости, всю жизнь писал повесть под названием «Человек без головы». Я пошел в него" [10, т. 2, с. 172].**

8. Гершом Шолем заметил, что в своем переводе Библии сам Бубер стремился на письме передать интонации звучащего голоса, сделать Библию живым пророческим словом [321, с. 316].

Глава 10

1. Не исключено, что устойчивое возникновение шали в обоих случаях указывает на макароническую словесную игру: schal по-немецки — выдохшийся, пресный, безвкусный, пошлый, плоский, а существительное Schale означает пустую оболочку, скорлупу, шелуху, кожицу.

2. Бьеналь в рассказе подспудно сопоставляется с руанской уткой, за которой он, рассказчик и Жермен отправлялись по воскресеньям из Парижа в Руан: "...есть утку, которую там жарят в собственной ее крови" (с. 230). Это жаренье в крови, разумеется, эротический образ, связанный с женщиной. Бабель замечает о Франции: "У нас женщину не доводят до такого *накала*, далеко нет" (с. 229).

3. Об аналогичной системе подмен в контексте иной поэтики — у С. М. Эйзенштейна, см. Ямпольский [326, с. 370-374].

4. Эта деталь позволяет относительно точно определить время действия рассказа: в Мариинском театре "Юдифь" с Шаляпиным в роли Олоферна была возобновлена в 1907 г.

5. Мишель Лейрис обратил внимание на странную связь оперы с кастрационными мотивами — "Саломея" и "Электра" Рихарда Штрауса, "Самсон и Далила" Сен-Санса, "Юдифь" Серова и даже "Тоска" Пуччини, по-своему разыгрывающая ситуацию "Юдифи" — убийство Скарпиа. Во всяком случае, во всех этих произведениях женщина так или иначе уничтожает мужчину [237, с. 86-97].

6. Разбор этого рассказа опубликовал Григорий Фрейдин [312, с. 199-214]. Он показал, что структура этого и некоторых других рассказов Бабеля строится по карнавальному принципу. В таком контексте опера выступает как высокий образец низкого жанра, переворачивающего и пародирующего ее стереотипы. Он же привлекает внимание к упоминанию "Юдифи" в "Мопассане" (с. 209).

7. Сара Кофман определяет даже убийство Олоферна как самонаказание Юдифи, связанное с ненавистью к ее собственному телу, которое с потерей невинности становится вдвойне ненавистным: "С потерей невинности все ее существо рушится и она начинает ощущать свою невыносимую зависимость от собственного тела" [227, с. 89].

8. См. также разбор этого фрагмента Руссо: Де Ман [201, с. 149-159].

Глава 11

1. Любопытно, что и французский язык, звучавший из уст русских, согласно кодам начала века, например, должен был при сохранении грамотности быть подвергнут какой-то сознательной фонетической деформации — русификации. "Перевод" буквально включается даже в саму ситуацию говорения на иностранном языке. Роман Якобсон вспоминал:

> **"...в России — особенно в аристократических кругах, но не только там — считалось неприличным слишком подражать французскому произношению. Говорилось: «Учитесь по-французски как следует, говорите и пишите хорошо, но помните, что вы не обезьяны, а русские, подражайте в произношении, но не слишком, чтобы не казалось, что вы разыгрываете из себя французов»" (Янгфельдт [327, с. 31]).**

2. Софокл, "Аякс", 803-805. В оригинале Софокла интересующая нас строка имеет иную нумерацию — 786. Филологический комментарий к этой строке см. Софокл [285, с. 131]. Общий культурологический комментарий касательно метафорики меча в "Аяксе" см. Старобински [287, с. 27-29, 61].

3. Сходная метафора в строке 584 той же трагедии, где речь идет о "заточенном языке".

4. В рассказе "Пробуждение" бабелевский рассказчик приписывает себе водобоязнь: "Водобоязнь всех моих предков — испанских раввинов и франкфуртских менял — тянула меня ко дну. Вода меня не держала" [10, т. 2, с. 174]. Возможно, эта водобоязнь в каком-то смысле является метафорой амбивалентного отношения Бабеля к переводу и к прямой телесной эротике как к погружению во влажное.

5. Книга Норманди [253] дает исключительно полную картину болезни и смерти Мопассана и позволяет установить целый ряд существенных для бабелевского рассказа параллелей. Например, маниакальная идея Мопассана о связи мадеры с дьяволом может быть полезна для интерпретации мотива «муската 1883 года» в новелле Бабеля. Любопытна также и одержимость больного Мопассана жидкостями — гидротерапией, его идея о сохранении трупа с помощью постоянного и поочередного обмывания его то холодной, то горячей водой и т. д. (см. гл. 4).

6. Ближе к концу книги, когда сам Дон Кихот листает посвященный ему роман, он выражает неудовольствие тем, что книга написана на арагонском наречии, так как в ней часто отсутствуют артикли [282, т. 2, с. 851].

7. Вся ситуация повести Баратынского может пониматься как перевод в литера-

туру святочного карнавала. С. В. Максимов, например, описывает типичные "святочные посиделки", сводящиеся к тому, что "обыкновенно парень, переодетый девкой, выбирает себе в кавалеры какого-нибудь влюбчивого и простоватого парня и начинает его дурачить: заигрывает с ним, позволяет вольные жесты и пощипывания, назначает свидания и даже дает нескромные обещания" [242, с. 294]. Вся эта система розыгрыша и следующего за ним разоблачения и лежит в основе "Перстня", правда, половая травестия здесь заменена национальной, Марья Петровна выдает себя за испанку.

8. В "Истории пленника" ситуация многоязычия накладывается на религиозную принадлежность наиболее причудливым образом. Письмо на арабском языке, которое получают пленники-христиане, написано христианкой, не знающей европейских языков. Прочитывает же его мусульманин-вероотступник, знающий испанский. О чрезвычайно запутанной мифологии мавров в контексте христианской испанской культуры см. Буршатин [182].

9. Сервантес описывает здесь ситуацию клятвы, которая будет рассмотрена нами ниже в контексте договора.

10. Ср. также с ироническим замечанием Фрейда в письме к Марте Бернейс от 14 июля 1882 г.: "Я [...] вымылся, [...] чтобы вы не приняли меня за Мавра..." (Фрейд [306, с. 14]).

11. Наиболее знаменитое описание этого трона дается в Книге Пророка Иезекииля. Престол Господа стоит на своде, который несут четыре крылатых животных:

> **"А под сводом простирались крылья их прямо одно к другому, и у каждого были два крыла, которые покрывали их, у каждого два крыла покрывали тела их" (1, 23).**

12. Филипп Ариес, изучавший социальную функцию церковного двора, указывает, что будучи главным местом манифестации общественной сферы (местом суда, торговли и даже коллективных игр), церковный двор отличался от иного городского пространства тем, что на него не распространялась юрисдикция светских властей, это была территория Бога [161, с. 62-71].

Глава 12

1. В рассказах "Первая любовь", "История моей голубятни" мать появляется, но выполняет чисто служебную функцию. Даже физически присутствуя в рассказах, она продолжает по существу оставаться «пустым местом».

Глава 13

1. Поэт со сходной биографией — Мандельштам, тоже еврей, завоевывающий российскую словесность, описывает свои ощущения совершенно в тех же категориях: "Все чуждо нам в столице непотребной...", "Москва — Пекин" — т. е. город полнейшей культурной и языковой чуждости. Петербург — это город "похороненного солнца" и т. д. Там же, где возникает солнце, — в Тавриде, эллинизированной и мифологизированной *окраине* России, происходит смена языка:

> **"Вот дароносица, как солнце золотое,**
> **Повисла в воздухе — великолепный миг.**
> **Здесь должен прозвучать лишь греческий язык..."**

Мандельштам переписывает российскую словесность на древнегреческий, как Бабель — на французский. Правда, имитация греков — куда более классический европейский топос, чем имитация французов. Хотя и здесь есть далеко не классические

образцы — Гёльдерлин, Ницше, Хайдеггер. Ср. также о Мандельштаме и чужом в гл. 4.

2. Путешествие российского интеллигента на Запад, как в "инобытие", отчасти противоположно пафосу путешествий левых западных интеллигентов в СССР, несмотря на всю инородность им советской действительности. Жак Деррида заметил по поводу оставленных западными писателями путевых заметок об СССР, что "они не являются рассказами о путешествии «за границу», в дальние страны с неизвестной культурой, но представляют собой путешествия в сторону новой будущей модели «у себя»..." [209, с. 30].

3. Тема чужого вина, по-видимому, сооотносится у Бабеля с чужим языком (ср. "виноградное мясо стихов" у Мандельштама) и деньгами — ср. в "Одесских рассказах" вина с "Плутарха" в контексте обмена, дарения, покупки. См. ниже, а также гл. 4.

4. Зиммель приводит сведения о том, что у ворот вавилонского храма именно чужаки бросали деньги местным девицам, заставляя их проституировать себя [216, с. 224]. Деньги обеспечивали чужакам доступ к женщинам, чье циркулирование определялось родовыми связями и каналами местных родовых обменов. Чужаки проникали с помощью денег в святая святых родового, закрытого для инородцев обмена.

5. Более сложно подобрать евангельский аналог некоторым иным деталям, так как они отсылают сразу ко множеству мест. Слово "расплеваться", с одной стороны, отсылает к унижениям Христа: "И били Его по голове тростью, и плевали на Него..." (Марк, 15:19). Но подтекст может быть и более сложным. Такая же неоднозначность витает над "двумя золотыми". Возможна отсылка к притче о талантах, где как раз фигурируют "два таланта"("...получивший два таланта приобрел другие два" — Матфей, 25:17). Представляется, однако, что речь скорее всего может идти о знаменитом эпизоде "кесарю — кесарево".

6. О связи религиозной символики еврейства и ростовщичества см. Синсхаймер [283, с. 119-124].

7. Приготовление к свадебному пиру вводится новым пародированием христовых страстей. Бабель описывает трех поварих (парок?), готовящих свадебный ужин:

> **"Пот, розовый как кровь [...] обтекал эти груды разросшегося, сладко воняющего мяса" (т. 1, с. 120). Пот как кровь — вновь отсылает к Христу, который так описывается после своего чудовищного преображения в притче Аполека: "Смертельная испарина выступила на его теле..." (т. 2, с. 24).**

Ср. также с описанием Христа в рассказе "У святого Валента": "...из руки пурпурным током вылилась кровь" (т. 2, с. 88).

Глава 14

1. Показательно, что карлица у Бабеля — существо амбивалентное — кормилица и ребенок одновременно. Это характерный для Бабеля образ инфантильной матери.

2. Согласно Фрейду, акробатические представления часто выступают как бессознательные проявления памяти о коитусе между людьми или животными (Фрейд [304, с. 306]). У Doudou "акробатическое танго" входит, вероятно, в ее эротический комплекс. Сестра милосердия несет в своем теле инфантильную память о половых сношениях. Показательно, что в рассказе "У батьки нашего Махно" двойник рассказчика мальчик Кикин, наблюдавший за изнасилованием женщины (вуаер), кончает свой рассказ о виденном акробатическим "номером": "Оставшись один, мальчик обвел кухню скучающим взглядом, вздохнул, уперся ладонями в пол, закинул

ноги и, не шевеля торчащими пятками, быстро заходил на руках". Речь идет по существу о все том же инфантильном воспроизведении увиденного полового акта.

3. Рассказ этот, по-видимому, в подтексте имеет ироническую версию мифа о Кроносе: Рея подсунула Кроносу вместо Зевса запеленутый камень, который Кронос и проглотил. Об интерпретации этого мифа см. Харрисон [317, с. 56-61]. Харрисон специально отмечает устойчивую связь между громом (выстрелом) и камнем.

4. Эта инверсия может также интерпретироваться в категориях Мелани Кляйн как образ "соединенных родителей" (combined parents). В таком случае мать, например, может наделяться символическим пенисом. Цудечкис по существу подменяет грудь не просто vagina dentata, но неким колющим, режущим орудием, отцовским пенисом — "объектом, вызывающим тревогу *par excellence* и сравнимым в подсознании с различного рода опасным оружием..." (Кляйн [225, с. 195]).

5. Бабель здесь развлекается, разыгрывая мотивы из "Руслана и Людмилы". Ср.: "О страшный вид: волшебник хилый / Ласкает дерзостной рукой / Младые прелести Людмилы!" Или: "От напряженья костенея, / Руслан за бороду злодея / Упорной держится рукой" (Пушкин [265, с. 55, 57]).

6. По мнению Роберта Манна, в образе слепого Готфрида (в чье имя включено слово "Бог") соединены подземная темнота и музыка [243, с. 88]. Роберт Манн также указывает на другого скрипача, гибнущего сразу после исполнения на скрипке своей лебединой песни — Липпанченко из "Петербурга" Белого. ЛипПАНченко, как указывает его фамилия, связан с Паном, Дионисом [243, с. 36-37].

7. Фрейд однозначно определял сновидения, строящиеся вокруг мотива удаления зубов, как мастурбационные. Однако в дополнении к "Толкованию сновидений" 1914 г. он пришел к выводу о возможном трактовании мотива удаления зуба как знака кастрации [304, с. 422]. В интересующем нас случае "кража зубов" может быть также интерпретирована и в этом ключе.

8. Эта фраза по существу является переложением тургеневского: "Я вспомнил недавний свист и удар этого самого хлыста и содрогнулся" [290, с. 337].

9. Фрейд приводит и некоторые лингвистические основания этой аналогии. По-французски "ступени" обозначаются словом "marches", а выражение "un vieux marcheur" означает "старый развратник" [304, с. 390].

10. Эта игра идентификаций обострена Бабелем также и тем, что в здании располагается теперь петроградская ЧК. Рассказчик устраивается в ЧК переводчиком. Любопытно, как проникает он в помещение кабинета комиссара внутренних дел: "Я стоял за драпировкой, падавшей на пол суконными волнами. До меня доносились обрывки слов" (т. 2, с. 206). Драпировка, за которой "прячется" рассказчик, вновь вводит вуаеристскую диспозицию. Наконец появляется комиссар, в описании которого Бабель особое внимание обращает на его глаза: "За стеклами пенсне вывалились *обожженные* бессонницей, разрыхленные, запухшие веки" (с. 206). Эти обожженные глаза вновь отсылают к солнцу и неотвратимому зрению новой власти.

11. Митра, возможно, существенен для некоторых мотивов Бабеля. Существенным, например, является его устойчивая связь со змеем. В сцене убийства Быка важно также и то, что вслед за этим жестом ритуального жертвоприношения бык извергает из себя сперму. Кастрация совпадает с оплодотворением (Дрезден [212, с. 351]).

12. Рана в теле Бога уподобляется Бабелем фаллосу в рассказе "Костел в Новограде": "...я вижу раны твоего бога, сочащиеся семенем, благоуханным ядом, опьяняющим девственниц" (т. 2, с. 9).

13. Ср. в "Истории одной лошади" описание казачки, которая "несла" грудь, "шевелившуюся, как животное в мешке" (т. 2, с. 63).

14. Рохайм сообщает: в Австрии, чтобы обнаружить ведьму, следовало во время ночной мессы смотреть на людей через отверстие в дереве, в Венгрии — через тростник, в Моравии накануне Рождества — через дыру в носке и т. д. [273, с. 184].

15. Отметим также само определение "*мышастые* бычки", по-своему проясняющее бычью, фаллическую природу мыши в только что упоминавшейся татуировке из сценария "Беня Крик".

16. Баубо — персонаж греческой мифологии, женщина, рассмешившая Деметру, по-видимому, тем, что показала ей свои гениталии или живот, преображенные в некую физиономию. Баубо ассоциируется с образом телесного или генитального лица. Наиболее известный анализ превращения тела в лицо у Баубо дал Фрейд [309]. Ситуация с Баубо интересна также и тем, что она соединяет оба пола — мужской и женский. Баубо как фаллическая женщина рассмотрена в кн. Деверё [197].

17. Шребер специально останавливается на изменениях своего восприятия солнца с момента начала болезни, например, он в состоянии смотреть прямо на солнце, не щурясь и не отворачиваясь (с. 123). Любопытно также и то, что заболевание сопровождается "чудом насильственного направления взгляда" у пациента. Направлением его взгляда как будто заведует отныне Бог или отец (с. 201). Эти явления, возможно, свидетельствуют и о частичной идентификации Шребера с Богом-солнцем, на которого он теперь может смотреть не отворачиваясь.

18. Ср. с аналогичным описанием невозможного крика в сцене убийства молодого поляка в "Их было девять" — "...крикнул, но звук задохся и разбух в моей гортани" (т. 1, с. 439). Комплекс садистически-вуаеристских мотивов, о которых идет речь, вероятно, предполагает блокировку словесного выражения.

19. Инфантильнось идентификации Сашки с лошадью подтверждается психоаналитическими исследованиями. Бруно Беттельхайм замечает: "Множество девочек старшего возраста глубоко увлечены лошадьми, они играют с игрушечными лошадьми и ткут вокруг них сложные фантазии. [...] Психоаналитическое исследование показало, что сверхсвязанность с лошадьми может отвечать множеству эмоциональных потребностей, которые девочки стремятся удовлетворить. Например, властвуя над этим сильным животным, она может чувствовать, что она властвует над самцом или над сексуально анималистическим в ней самой" [173, с. 56].

20. О нумизматике, меновой ценности денег и понятии документа см. Оллье [255].

21. В "Пане Аполеке" художник, создающий свой "документ", буквально обменивает деньги на иной сверхэквивалент — Бога: " — Пятнадцать злотых за богоматерь, двадцать пять злотых за святое семейство и пятьдесят злотых за тайную вечерю с изображением всех родственников заказчика" (т. 2, с. 22).

Приложение I

1. "Яма" писалась и печаталась с перерывами: первая часть вышла в 1909 г., а две последующие — в 1914-1915 гг., причем в промежутке граф Амори (Ипполит Рапгоф) напечатал свой поддельный "Финал. Окончание «Ямы» А. И. Куприна" (1912; см. Э. Ротштейн, комментарии в кн. Куприн [64, с. 450-461]). По жанру "Яма" не столько повесть или роман, сколько хроника — сцены жизни и гибели одного публичного дома и целого квартала киевских борделей. Сюжетно этому вторит трагический конец большинства героинь: самоубийство одной, убийство другой, сумасшествие, болезнь и смерть третьей, арест четвертой. Основные фабульные линии повести состоят в посещении публичного заведения группой интеллигентов во главе с репортером Платоновым (мотив, далее отчасти повторенный в визите туда знаменитой актрисы Ровинской и ее свиты); попытке студента Лихонина спасти проститутку Любку и драме заболевания сифилисом и самоубийства самой красивой из девиц — Женьки. Однако эти ходы лишь отчасти организуют повествование, ценное главным образом своей «документальностью».

Появившаяся в 1909-1915 гг., "Яма" произвела несколько скандальное впечат-

ление, но в целом была рецензентами признана неудачной. Толстой (к тому времени уже десять лет, как автор "Воскресения"), "прочитав первые главы, сказал: «Очень плохо, грубо, ненужно грязно»" (Гусев [37, т. 2, запись 6 мая 1909, цит. по Куприн [64, с. 456]); отметим употребление Толстым той же формулировки, что и по отношению к "Милому другу" Мопассана — "грязно".

По свидетельству Паустовского, критически воспринимал Куприна и Бабель, несмотря на долю почтительного уважения к старшему современнику, почти классику (к моменту рождения Бабеля Куприн был уже профессиональным литератором, хотя умер лишь незадолго до Бабеля — в 1938 г.):

> **"Есть хорошие писатели, но [...] несмотря на высокое качество их прозы, на ней лежит муть спешки и небрежности. Такая проза бывала [...] у самого Куприна" [24, с. 31].**

2. Об аналогичной роли Куприна для Бунина см. Жолковский [53], где "Гранатовый браслет" (1911) рассматривается в качестве примера того "тугого" развития фабулы, которому, согласно Выготскому [25, с. 199-200], НЕ следует Бунин в "Легком дыхании" (1915).

3. Описывая посещение дома Бендерских, рассказчик сообщает:

> **"По лестнице пролегал красный ковер. На площадках, поднявшись на дыбы, стояли плюшевые медведи". Подчеркнуты также "фальшивая величавость" этого и подобных домов и "гостиная, отделанная в древнеславянском стиле"; Раиса появляется из-за "парчового полога [...] над дверью"; в дальнейшем "на пудреной ее спине [...] тле[ют] рубцы, отпечатанные "креслом с древнерусской резьбой".**

А вот как выглядит "самое шикарное заведение — Треппеля" на второй странице "Ямы":

> **"Дом [...] выстроен в ложнорусском, ёрническом, ропетовском стиле, с коньками, резными наличниками, петухами и деревянными полотенцами [...]; ковер с белой дорожкой на лестнице; в передней чучело медведя, держащее в протянутых лапах деревянное блюдо для визитных карточек; [...] на окнах малиновые шелковые тяжелые занавеси..." [64, с. 6].**

4. О трактовке проституции соответственно в русской и французской литературах см. Сигел [108] и Бернхаймер [13, 14].

5. Рассказ этот, кстати, нравился Толстому (см. гл. 2). Мотив ребенка, сводящего падшую мать с мужем, правда законным, лежит также в основе рассказа Андрея Платонова "Возвращение" ("Семья Иванова").

6. Один из его прототипов, герой-рассказчик "Исповеди" Руссо, с одной стороны, заявляет о своем "ужасе" перед проститутками, а с другой — охотно кокетничает (в сексуальном и интеллектуальном планах) с одной из них (см. гл. 5).

7. О двойничестве Веры Павловны и Насти см. Жолковский [50].

8. «Философские» аспекты «питья чая» получили дальнейшее развитие у Розанова. Согласно Ю. П. Иваску,

> **"Розанову, новому подпольному человеку, открылось, что в подполье чай можно пить со вкусом... А подпольный человек Достоевского, уверявший: «миру ли провалиться, а мне бы чай пить» — явно попивал свой чаек безо всякого удовольствия (он все мучился, дерзил, каялся)" [59, с. 19].**

В "Религии и культуре" (1899) Розанов писал, с прямой отсылкой к «чернышевскому» подтексту "Записок":

> **"«Что делать?» — спросил нетерпеливый петербургский юноша. Как что**

делать: если это *лето* — чистить ягоды и варить варенье; если *зима* — пить с этим вареньем чай" [59, с. 63].

Кстати, слова Иваска о попивании чайку безо всякого удовольствия представляют собой примечательную контаминацию двух скрытых отсылок к Чехову: к знаменитой фразе о питье кофе безо всякого удовольствия ("Беззащитное существо" [142, т. 6, с. 87-91]) и одновременно к типовой реакции Чехова на умствования собеседников — переводу разговора на темы селянки с водкой, рыбной ловли или мармелада (см. Мережковский "Асфодели и ромашка" (1908) [76, т. 16, с. 40]; Горький "А. П. Чехов" (1905) [31, с. 441-445]), — ср. розановское "варенье".

«Чайный» мотив был позднее обыгран Ремизовым во "Взвихренной Руси" (1917-1924) [99], где он пунктирно проходит трижды, причем дважды в связи с Розановым:

"— Революция или чай пить? — Другими словами: — Стихия — палочки вертящиеся? — или упор, самоупор? [...] Чай-то пить совсем не так легко, как кажется! Ведь, чтобы чай пить, надо прежде всего иметь чай. А чтобы иметь чай —" (с. 252).

"Как! Розанов не нужен? [...] Розанов или тысяча тысяч вертящихся палочек? Человек или стихия? — Революция или чай пить?" (с. 269-270).

"Она вдруг заволновалась: отчего так долго не несут чаю? Прислуга смущенно что-то ответила: не то с самоваром неладно, не то самовар не готов. — Не надо мне чаю! — сказал я, вспомнив: «Не велено чаю давать!» [...] «Революция или чай пить?» — «Чай пить...» — «А вот на ж тебе: нет тебе чаю!» — «Революция взяла верх!»" (с. 316-317).

9. Характерно, что в "Крейцеровой сонате" Позднышев перемежает свой бесконечный программно «анти-сексуальный» монолог питьем крепчайшего чая.

10. На «детской» склонности к выдумкам часто основывается также мотивировка одного из вариантов «фальшивой исповеди» проституток (см. ниже разд. 7. 1).

11. Ср. в "Болезни Андрэ" (переведенной Бабелем) соположение полового акта, правда не продажного, а адюльтерного, с усыплением младенца, которого герою приходится щипать, чтобы тот заснул.

12. О проблеме полового воздержания в трилогии Горького см. в гл. 7.

13. Что касается мопассановской струи у Горького, назовем еще "Пышку" — потенциальный прототип "Двадцати шести и одной". Очевидное различие состоит в том, что у Горького героиня не проститутка и кульминационный половой акт совершается ею добровольно, но общий сюжетный инвариант нетривиален: в обоих случаях

коллективный квазигерой, представляющий определенный, критически анализируемый автором социальный класс (буржуа; пролетариев), путем якобы благородной сделки, а в действительности сговора (у Горького это пари) за ее спиной, отдает «свою» женщину антигерою, а затем подвергает ее остракизму как козла отпущения, тогда как авторская точка зрения, напротив, канонизирует ее.

Кстати, вуаеристский аспект рассказа Горького (двадцать шесть булочников подглядывают за совершающимся в сарае актом в щелочку!) вряд ли мог пройти мимо внимания Бабеля.

14. Ср. "Старательную женщину" Бабеля, где также возникает неожиданная симпатия героя к проститутке, с той разницей, что у Горького герой не является клиентом.

15. Интересным образом уравнение «сестра — проститутка» ни разу не появля-

ется в тех главах "Анны Карениной" (ч. 5), где одна семья Левиных (Константин и Кити) посещает другую (Николая и Марию Николаевну — бывшую проститутку) и Кити с любовью заботится о больном.

16. Переносным оказывается название и другого рассказа Мопассана, о «мадемуазели» — "Мадемуазель Кокотка", заглавной героиней которого является любвеобильная сука. О «взаимообмене ролей» между героем и проституткой см. выше в разд. 1. 3, в частности, в связи с "Тьмой" Андреева. О «перекрестном изображении» героя-офицера и проститутки в "Мадемуазель Фифи" см. соображения Эйзенштейна, приводимые в Прим. 13 к гл. 3.

17. Как отмечает Поджоли (см. Фейлен [128, с. 55]), "Тина" могла быть одним из подтекстов бабелевского "Мопассана", общие с которым мотивы включают:

> еврейскую тему (о ней см. Толстая [116]); французскую тему — героиня заводит разговор о сравнительных достоинствах людей разных наций; мизансцену входа в богатый дом с лестницей, а затем в спальню к героине; полубардачную атмосферу дома.

Со "Справкой" "Тину" роднит мотив неудачного взыскания векселей.

18. Сияние безобразной голой правды в "Яме", возможно, прямо навеяно фразой из "Записок из подполья"; о соотношении последней с бабелевским "предвестием истины" в конце "Мопассана" см. в гл. 5; о занимавшей Бабеля проблематике обнажения истины и облачения ее в "прекрасные прозрачные одежды" см. гл. 2.

19. В тексте, кстати, фигурирует буквальный образ «глубины» — "ямы", символизирующей смерть и, возможно, повлиявшей на заглавие повести Куприна. Впрочем, семантический ореол "подполья" уже включает и "яму", и "тьму".

20. Ср., кстати, неутолимое любопытство Бабеля, единодушно отмечаемое его современниками и, возможно, ставшее одной из причин его гибели.

21. Разумеется, это доверительное общение сопровождалось совместным питьем чая (о «чаепитии» см. разд. 2. 2).

22. Ср. выше бодлеровский взгляд на красоту притворства, в частности, у проституток, а также разоблачение подобных воззрений Толстым (см. гл. 2). Ср. также поиски в общении с проститутками «небывалого» или глубокого в рассказах "Барышня и дурак" Горького и "Жалость" Юшкевича соответственно.

23. Ср., впрочем, «дознание» Женьки и, тем более, ситуацию в "Справке"/"Гонораре".

24. Ср. также фальшивый рассказ Николая Ростова о его участии в битве (см. гл. 2).

25. Ср. его слова о том, что чистый снег не должен падать в переулок публичных домов, с заглавием второй части "Записок" — "По поводу мокрого снега".

26. Мотив «писания писем по заказу проститутки» разработан в одной из миниглавок автобиографической повести Зощенко "Перед восходом солнца" (1943), интересно перекликающейся со "Справкой". (В составе повести, кстати, есть эпизоды, озаглавленные "У Горького" и "У бабушки".)

> Девятнадцати-двадцатилетний герой (Зощенко родился в 1895 г., главка входит в раздел "1912-1915" и обрывается на первой мировой войне) встречается с Эльвирой — "здоровенн[ой] особ[ой...]. В Пензе у нее был короткий роман с генералом [... который теперь] приехал с супругой на «Кислые воды». Эльвира приехала вслед за ним". Она готова убить его своими мощными руками циркачки, если он не оплатит ей "хотя бы из приличия [...] проезд в оба конца". Она хочет "написать ему об этом письмо. За неграмотностью Эльвиры [...] письмо пишу я. Я пишу вдохновенно", в "надежд[е], что Эльвира, получив деньги, уедет". Письмо при-

носит Эльвире "грандиозные деньги", позволяющие ей остаться в Кисловодске, "с мыслями, что только я причина ее богатства. Теперь она почти не выходи[т] из моей комнаты" ("Эльвира" [58, т. 3, с. 471-472]).

Об "Эльвире" и ее интертекстуальных связях, в частности, с текстами Бабеля, см. Жолковский [52].



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Часть I

1. **Архангельский А.** Пародии. Эпиграммы. — М.: Худож. лит., 1988.

2. **Андреев Л.** Собр. соч. в 6-и томах. Т. 2. — М.: Худож. лит., 1990.

3. **Бабаян Э. И.** Ранний Горький. У идейных истоков творчества. — М.: Худож. лит., 1973.

4. **Бабель И.** Рассказы. — М.: Худож. лит., 1936.

5. **Бабель** — Babel I. Collected Stories. — New York: Criterion, 1955.

6. **Бабель** — Babel I. The Lonely Years 1925-1939. Unpublished Stories and Private Correspondence. — New York: Farrar, Straus & Co, 1964.

7. **Бабель И.** Избранное. — Кемеровское книжное изд-во, 1966.

8. **Бабель** — Babel I. You Must Know Everything. Stories 1915-1937. — New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969.

9. **Бабель И.** / Под ред. Н. Строута. — Ann Arbor: Ardis, 1979.

10. **Бабель И.** Соч. в 2-х томах / Сост. и ред. А. Н. Пирожкова. — М.: Худож. лит., 1990.

11. **Бальзак Оноре де.** Отец Горио / Пер. Н. Соболевского. — М.: Худож. лит., 1937.

12. **Бейбел Н.** — Babel N. Introduction // I. Babel. The Lonely Years 1925-1939. — New York: Farrar, Straus & Co, 1964, p. IX-XXVIII.

13. **Бернхаймер** — Bernheimer Ch. Figures of III Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France. — Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

14. **Бернхаймер** — Bernheimer Ch. Prostitution in the Novel // A New History of French Literature / Ed. by D. Hollier. — Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989, p. 780-785.

15. **Блум** — Bloom H., Ed. of Isaac Babel (Modern Critical Views). — New York: Chelsea House, 1987.

16. **Бодлер** — Baudelaire Ch. Oeuvres. 2 vols./ Ed. by Y.-G. Le Dantec. — Paris: NRF (Pléiade), 1935.

17. **Бодлер Ш.** Цветы зла: По авт. проекту 3-го издания / Ред. Н. И. Балашов, И. С. Поступальский. — М.: Наука, 1970 (Литературные памятники).

18. **Боррэс** — Borras F. M. Maxim Gorky the Writer. An Interpretation. — Oxford: Clarendon, 1967.

19. **Бремон** — Bremond Cl. Les bons recompenses et les mechants punis: morphologie du conte merveilleux populaire français. — Sémiotique narrative et textuelle / Ed. by Cl. Chabrole. — Paris: Librairie Larousse, 1973, p. 96-121.

20. **Бэррэтт** — Barratt A. The Early Fiction of Maxim Gorky. Six Essays in Interpretation. — Cotgrave, Nottingham, England: Astra Press, 1993.

21. **Васиолек** — Wasiolek E. Tolstoy's Major Fiction. — The Chicago University Press, 1978.

22. **Венцлова Т.** К демонологии русского символизма. — 1994 (В печати).

23. **Воронский А.** Бабель [Сейфулина] // А. Воронский. Искусство видеть мир. — 1987 [1924], с. 146-162.

24. **Воспоминания** о Бабеле / Сост. А. Н. Пирожкова и Н. Н. Юргенева. — М.: Книжная палата, 1989.

25. **Выготский Л. С.** Психология искусства. — М.: Искусство, 1965.

26. **Гаршин В. М.** Сочинения. Рассказы. Очерки. Статьи. Письма / Сост. В. И. Порудоминский. — М.: Советская Россия, 1984.

27. **Гейне Г.** Избранные произведения. — М.: Худож. лит., 1950.

28. **Гейне Г.** О Германии // Собр. соч., т. 9. — М.: Худож. лит., 1959.

29. **Гинзбург Л.** О психологической прозе. — Л.: Советский писатель, 1971.

30. **Гинзбург Л.** Человек за письменным столом. — Л.: Советский писатель, 1989.

31. **Гитович Н. И.** — сост. // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — М.: Худож. лит., 1986.

32. **Гоголь Н. В.** Собр. соч. в 6-и томах. — М.: Худож. лит., 1952.

33. **Горбачев Н. В.** История писания и печатания “Предисловия к сочинениям Гюи де Мопассана” // Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90-а томах, т. 30. — М.: ГИХЛ, 1951, с. 487-504.

34. **Горький М.** Собр. соч. в 30-и томах. Т. 24. Статьи, речи, приветствия (1907-1928). — М.: Худож. лит., 1949-1955.

35. **Горький М.** Полн. собр. соч. Худ. произв. в 25-и томах. — М.: Наука, 1968-1976.

36. **Гройс** — Groys B. The Total Art of Stalinism. — Princeton University Press, 1992.

37. **Гусев Н. Н.** Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. Т. 1: 1828-1890. Т. 2: 1891-1910. — М.: АН СССР, 1958.

38. **Де Ман** — De Man P. Excuses ("Confessions") // Allegories of Reading. — New Haven: Yale University Press, 1979, p. 278-301.

39. **Джонсон** — Johnson P. Intellectuals. — New York: Harper & Row (Perennial Library), 1988.

40. **Джэксон** — Jackson R. L. Dostoevsky’s Underground Man in Russian Literature // Slavistic Printings and Reprintings / Ed. by C. H. Van Schooneveld, vol. 10. — ’S-Gravenhage : Mouton, 1958.

41. **Достоевский Ф. М.** Полн. собр. соч. в 30-и томах. Т. 1-17. — Л.: Наука, 1972-1976.

42. **Достоевский** — Dostoevsky F. Notes From the Underground / Transl. and ed. by M. R. Katz. — New York: W. W. Norton, 1989.

43. **Душен** — Douchin J.-J. La vie érotique de Guy de Maupassant. — Paris: Suger, 1986.

44. **Елизарова М.** “Мопассан” // Литературная энциклопедия, т. 7, 1934, с. 470-483.

45. **Ерофеев В.** На грани разрыва ("Мелкий бес" Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции) // Вопросы литературы, 1985, № 2, с. 140-158.

46. **Жирар** — Girard R. Triangular Desire // Deceit, Desire, and the Novel. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965, p. 1-52.

47. **Жолковский А. К.** “Я пью за военные астры...”: поэтический автопортрет Мандельштама // А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. Мир автора и структура текста. — Tenafly N.J.: Hermitage, 1986, с. 204-227.

48. **Жолковский А. К.** О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому)// А. К. Жолков-

ский, Ю. К. Щеглов. Мир автора и структура текста. — Tenafly N.J.: Hermitage, 1986, с. 255-278.

49. **Жолковский А. К.** Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. — М.: Советский писатель, 1992.

50. **Жолковский** — Zholkovsky A. On the Use of Taste. — Le Mot, les mots, les bon mots. Word, Words, Witty Words (Hommage a Igor A. Mel'čuck à l'occasion de son soixantième anniversaire) / Ed. by A. Clas with M. Cormier and D. Colignon. — Montreal: Les Presses Universitaires, 1992, p. 51-60.

51. **Жолковский** — Zholkovsky A. 'Slaughterhouse' Motives in Mandelstam's "The Egyptian Stamp" and Environs // The Language and Verse in Russia / Ed. by H. Birnbaum and M. Flier. — Los Angeles: UCLA Slavic Studies, 1993 (В печати).

52. **Жолковский А. К.** Eccola! // Заметки о некоторых подтекстах Зощенко [Festschrift к 90-летию Н. И. Харджиева / Сост. М. Б. Мейлах, Д. В. Сарабьянов], 1994 (В печати).

53. **Жолковский** — Zholkovsky A. Text Counter Text. Rereadings in Russian Literary History. — Stanford University Press, 1994.

54. **Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.** Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. — Tenafly N.J.: Hermitage, 1986.

55. **Зихер** — Sicher E. Style and Structure in the Prose of Isaak Babel'. — Columbus, Ohio: Slavica, 1986.

56. **Зихер** — Midrash and History: A Key to the Babelesque Imagination //I. Babel / Ed. by H.Bloom.— 1987, с. 215-230.

57. **Золя Э.** Нана / Пер. Т. Ириновой // Ругон-Маккары. — В 18-и томах. Т. 7, 1957, с. 261-606.

58. **Зощенко М.** Собр. соч. в 3-х томах. — Л.: Худож. лит., 1987.

59. **Иваск Ю. П.** Вступительная статья // В. В. Розанов. Избранное, 1956, с. 59.

60. **Игнотус** — Ignotus P. The Paradox of Maupassant. — Funk and Wagnalls, 1968.

61. **Каллер** — Culler J. The Turns of Metaphor // The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction. — Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981, p. 188-209.

62. **Карден** — Carden P. The Art of Isaac Babel. — Ithaca and London: Cornell University Press, 1972.

63. **Кузмин М. А.** Крылья // Проза. Т. 1. Первая книга расска-

зов / Сост. В. Ф. Марков. — Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984, с. 181-321.

64. **Куприн А. И.** Собр. соч. в 9-и томах. Т. 6. — М.: Правда, 1964.

65. **Лакшин В.** Толстой и Чехов. — М.: Советский писатель, 1975.

66. **Лану** — Lanoux A. Maupassant le Bel-Ami. — Paris: Bernard Grasset, 1979.

67. **Левин** — Levin D. Stormy Petrel: The Life and Work of Maxim Gorky. — New York: Appleton-Century, 1965.

68. **Левин Ф.** И. Бабель. Очерк творчества. — М.: Худож. лит., 1972.

69. **Литературная энциклопедия (ЛЭ)** / Ред. П. И. Лебедев-Полянский и др. — М.: Коммунистическая Академия, 1930-1939.

70. **Лотман Ю. М.** Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века // Жан-Жак Руссо. Трактаты. — М.: Наука, 1969, с. 554-604.

71. **Мандельштам О.** Соч. в 2-х томах / Сост. П. М. Нерлер; Комм. А. Д. Михайлов, П. М. Нерлер. — М.: Худож. лит, 1990.

72. **Марков В. Ф.** Беседа о прозе Кузмина // М. А. Кузмин. Проза. Т. 1. Первая книга рассказов. — Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984, с. VII-XVIII.

73. **Матич** — Matich O. A Typology of Fallen Women in Nineteenth-Century Russian Literature // American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists (Kiev, 1983). Vol. 2 (Literature, Poetics, History) / Ed. by P. Debreczeny. — Columbus: Slavica, 1983, p. 325-343.

74. **Мениаль** — Maynial E. La Vie et l'oeuvre de Guy de Maupassant. — Quatrième édition. — Paris: Mercure de France, 1907.

75. **Мениаль** — Мэнiаль Эд. Жизнь и творчество Гюи де Мопассана // Г. де Мопассан. Полн. собр. соч. в 30-и томах. Т. 30, 1912 [1910].

76. **Мережковский Д. С.** Полн. собр. соч. Т. 1-24. — М.: Т-во И. Д. Сытина, 1914.

77. **Миллер** — Miller R. F. Dostoevsky and Rousseau: The Morality of Confession Reconsidered // Dostoevsky. New Perspectives / Ed. by R. L. Jackson. — Englewood Cliffs: Prentice-Hall, N. J., 1984 [1979], p. 82-98.

78. **Мопассан Гюи де.** Полн. собр. соч. в 4-х томах. — Киев — Харьков: Ф. А. Иогансон, 1904-1907.

79. **Мопассан** — Maupassant G. de. Oeuvres complètes. 29 vols. / Ed. by L. Conard. — Paris, 1908-1910.

80. **Мопассан Гюи де.** Полн. собр. соч. в 30-и томах (тома 1-29 соотв. томам 1-29 в изд. Мопассана 1908-1910 гг. [см. № 79 наст. списка]; т. 30 — статьи Эд. Мэніаля, П. Невэ и Ф. Сологуба). — СПБ: Шиповник, 1909-1912.

81. **Мопассан Гюи де.** Собр. соч. в 3-х томах / Пер. под ред. И. Бабеля. — М.: Земля и фабрика, 1926-1927.

82. **Мопассан Ги де.** Избранные новеллы. — М.: Худож. лит., 1946.

83. **Мопассан** — Maupassan G. de. Contes et nouvelles. 2 vols. / Pref. A. Lanoux, annot. L. Forestier. — Paris: Gallimard (Pléiade). Vol. 1 (1875-1884) — 1974; Vol. 2 (1884-1893) — 1979.

84. **Мопассан Ги де.** Милый друг / Пер. Н. Любимова // Жизнь. Милый друг. — М.: Правда, 1981, с. 203-479.

85. **Некрасов Н. А.** Полн. собр. стихотв. в 3-х томах. — Л.: Советский писатель, 1967.

86. **Нильссон** — Nilsson N. A. Isaac Babel's Story "Guy de Maupassant" // Studies in 20th Century Russian Prose / Ed. by N. A. Nilsson. — Stockholm: Almqvist and Wicksell International, 1982, p. 212-227.

87. **Ницше** — The Portable Nietzsche / Ed. by W. Kaufmann. — New York: The Viking Press, 1968.

88. **О'Коннор** — O'Connor F. The Romanticism of Violence / Ed. by H. Bloom. — 1987, p. 57-66.

89. **Олеша Ю.** Ни дня без строчки. — М. : Советская Россия, 1965.

90. **Опульская Л. Д.** Первая книга Льва Толстого // Л. Н. Толстой. Детство. Отрочество. Юность. — М.: Наука, 1978, с. 479-508.

91. **Паперно** — Paperno I. Chernyshevsky and the Age of Realism. A Study in the Semiotics of Behavior. — Stanford University Press, 1988.

92. **Паперно И.** О природе поэтического слова. Богословские источники спора Мандельштама с символизмом // Литературное обозрение, 1991, № 1, с. 29-36.

93. **Пастернак Б.** Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / Сост. и прим. Е. Б. и Е. В. Пастернак. — М.: Искусство, 1990.

94. **Поджоли** — Poggioli R. Isaak Babel in Retrospect / Ed. by H. Bloom. — New York: Chelsea House, 1987, p. 47-56.

95. **Полонский В.** Бабель // О литературе: Избранные работы. — М.: Советский писатель,1988 [1927], с. 57-78.

96. **Пригов Д. М.** Слёзы геральдической души. — М.: Московский рабочий, 1990.

97. **Пропп В.** Исторические корни волшебной сказки. — Л: ЛГУ, 1946.

98. **Пушкин А. С.** Полн. собр. соч. в 10-и томах. Изд. 4-е. — Л.: Наука, 1977-1979.

99. **Ремизов А.** Взвихренная Русь. — М.: Советский писатель, 1991, с. 216-533.

100. **Риффатерр** — Riffaterre M. Semiotics of Poetry. — Bloomington: Indiana University Press, 1978.

101. **Ричардс** — Richards D., editor // The Penguin Book of Russian Short Stories. — Harmondsworth, England: Penguin, 1981.

102. **Розанов В. В.** Избранное / Сост. Ю. П. Иваск. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956.

103. **Ронен** — Ronen O. A Functional Technique of Myth Transformation in Twentieth-Century Russian Lyrical Poetry // Myth in Literature / Ed. by A. Kodjak, K. Pomorska, S. Rudy. (New York University Slavic Papers, vol. V.). — Columbus, Ohio: Slavica, 1985, p. 110-123.

104. **Ронен** — Ronen O. Osip Mandelshtam (1891-1938) // European Writers: The Twentieth Century / Ed. by G. Stade. Vol. 10. — New York: Charles Scribner's Sons, 1990, p. 1619-1649.

105. **Русские писатели** (РП): Биографический словарь. 1800-1917 / Под ред. П. А. Николаева. Т. 1 (А-Г). — М.: Советская Энциклопедия, 1989.

106. **Русские частушки**: Из коллекции Н. Старшинова. — М.: Твердъ, 1993.

107. **Руссо** — Rousseau J.-J. Les Confessions. / Pref. et annot. J.-L. Lecercle. — Genève: Club des Amis du Livre Progressiste, 1962.

108. **Сигел** — Siegel G. The Fallen Woman in Nineteenth-Century Russian Literature. — Harvard Slavic Studies, 5, 1970, p. 81-107.

109. **Синявский** — Sinyavsky A. Isaac Babel / Ed. by H. Bloom. — New York: Chelsea House, 1987 [1964], p. 87-95.

110. **Сологуб** — Sologub F. The Petty Demon. — Ann Arbor: Ardis, 1983.

111. **Сологуб Ф.** Мелкий бес // Свет и тени: Избранная проза. — Минск: Мастацкая литература, 1988, с. 17-218.

112. **Стайн** — Stine P. Isaac Babel and Violence/ Ed. by H. Bloom. — New York: Chelsea House, 1987, p. 231-248.

113. Старобински — Starobinsky J. Jean-Jacques Rousseau: La Transparence et l'obstacle. — Paris, 1971.

114. Тальмон — Talmon Sh. Daniel // The Literary Guide to the Bible / Ed. by R. Alter and F. Kermode. — Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, p. 343-356.

115. Террас — Terras V. Line and Color: The Structure of I. Babel's Short Stories in "Red Cavalry"/ Ed. by H. Bloom. — New York: Chelsea House, 1987, p. 97-111.

116. Толстая — Tolstaya H. From Susanna to Sarra: Chekhov in 1886-1887 // Slavic Review 50 (3), 1991, p. 590-600.

117. Толстой Л. Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // Г. де Мопассан. На воде: Сб. рассказов. — М.: Посредник, 1894.

118. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-а томах. — М.: ГИХЛ, 1928-1958.

119. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-а томах. Т. 30. — М.: ГИХЛ, 1951.

120. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 14-и томах. — М.: ГИХЛ, 1951-1953.

121. Толстой Л. Н. О литературе: Статьи. Письма. Дневники. — М.: ГИХЛ, 1955.

122. Толстой Л. Н. Детство. Отрочество. Юность. / Подг. Л. Д. Опульская. — М.: Наука, 1978. (Литературные памятники).

123. Триллинг — Trilling L. The Forbidden Dialectic: Introduction to "The Collected Stories [of Isaac Babel]."/ Ed. by H. Bloom. — New York: Chelsea House, 1987 [1955], p. 23-40.

124. Тынянов Ю. Н. Промежуток // Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977 [1924], с. 168-195.

125. Уайль — Weil I. Gorky. His Literary Development and Influence on Soviet Intellectual Life. — New York: Random House, 1966.

126. Уоктел — Wachtel A. The Battle for Childhood. Creation of a Russian Myth. — Stanford University Press, 1990.

127. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4-х томах: Пер. с нем. О. Н. Трубачева. — М.: Прогресс, 1967.

128. Фейлен — Falen J. Isaac Babel. Russian Master of the Short Story. — Knoxville: The University of Tennessee Press, 1974.

129. Флобер Г. Госпожа Бовари. Провинциальные нравы // Госпожа Бовари. Саламбо / Пер. Н. Любимова. — М.: Мир, 1984, с. 7-288.

130. **Формэн** — Forman B. Y. Nietzsche and Gorky in the 1890s: The Case for an Early Influence // Western Philosophical Systems in Russian Literature: A Collection of Critical Studies / Ed. by A. M. Mlikotin. — Los Angeles: University of Southern California Press (University of Southern California Series in Slavic Humanities, 3), 1979, p. 153-164.

131. **Франк С. Л.** Этика нигилизма // Вехи: Сб. статей о русской интеллигенции. — М.: Новости, 1990 [1909], с. 150-184.

132. **Фрейдин** — Freidin G. Fat Tuesday in Odessa: Isaac Babel's "Di Grasso" as Testament and Manifesto / Ed. by H. Bloom. — New York: Chelsea House, 1987, p. 199-214.

133. **Фрейдин** — Freidin G. Isaac Babel (1894-1940) // European Writers: The Twentieth Century / Ed. by G. Stade. Vol. 11. — New York: Charles Scribner's Sons, 1990, p. 1885-1914.

134. **Фрейдин Г.** Революция как эстетический феномен // Новое литературное обозрение, 1993, № 4, с. 228-242.

135. **Хауард** — Howard B. F. The Rhetoric of Confession: Dostoevskij's "Notes from the Underground and Rousseau's "Confessions" // Critical Essays on Dostoevsky / Ed. by R. F. Miller. — Boston: G. K. Hall & Co, 1986 [1981], p. 64-72.

136. **Ходасевич В.** Белый коридор: Воспоминания. Избранная проза. В 2-х томах. Т. 1. — Нью-Йорк: Серебряный век, 1982.

137. **Ходасевич В.** Колеблемый треножник. Избранное. — М.: Советский писатель, 1991.

138. **Холмберг** — Holmberg K. The Essence of Decadence: Flowers and Perfume in Huysmans' "A Rebours" and Sologub's "Melkij bes": Рукопись курсовой работы. — Университет Южной Калифорнии, 1994.

139. **Хэллет** — Hallet R. Isaac Babel. — New York: Frederick Ungar, 1972.

140. **Хээр** — Hare R. Maxim Gorky Romantic Realist and Conservative Revolutionary. — London: Oxford University Press, 1962.

141. **Чернышевский Н. Г.** Что делать? Из рассказов о новых людях / Подг. Т. И. Орнатская и С. А. Рейсер. — Л.: Наука, 1975. (Литературные памятники).

142. **Чехов А. П.** Полн. собр. соч. и писем в 30-и томах. — М.: Наука, 1974-1983.

143. **Чуковский К.** Геометрический роман // Речь, 27 мая 1907 г.

144. **Чуковский К.** Собр. соч. в 6-и томах. Т. 6. Статьи 1906-1968 гг. — М.: Худож. лит., 1969.

145. **Шерр** — Scherr B. Maxim Gorky. — Boston: Twayne, 1988.

146. **Шкловский В.** Бабель. Критический романс // Гамбургский счет: Статьи — Воспоминания — Эссе. — М.: Советский писатель, 1990 [1924].

147. **Эйзенштейн С.** Избранные произведения в 6-и томах. — М.: Искусство, 1964-1968.

148. **Эйзенштейн** — Eisenstein S. Film Essays and a Lecture / Ed. by J. Leyda. — Princeton University Press, 1982.

149. **Эйхенбаум Б.** Лев Толстой. Семидесятые годы. — Л.: Худож. лит., 1974.

150. **Эре** — Ehre M. Isaac Babel. — Boston: Twayne, 1986.

151. **Эриксон** — Erikson E. The Legend of Maxim Gorky's Youth // Childhood and Society. — New York: W. W. Norton, 1963, p. 359-402.

152. **Юшкевич С.** Рассказы. Т. 1, 2. — С.-Петербург: Знание, 1903-1905.

153. **Юшкевич С.** Леон Дрей. Ч. I, II // Полн. собр. соч., т. 13, 14. — Петроград: Жизнь и Знание, 1914-1915.

154. **Якобсон Р.** Лингвистика и поэтика // Структурализм — "за" и "против" / Ред. Е. Я. Басин и М. Я. Поляков. — М.: Прогресс, 1975, с. 193-230.

Часть II

155. **Абрахам и Торок** — Abraham N., Torok M. Cryptonomie. Le verbier de l'homme aux loups / Précédé de Fors par J. Derrida. — Paris: Aubier-Flammarion, 1976.

156. **Абрахам** — Abraham K. Selected Papers. — London: Hogarth Press — The Institute of Psycho-Analysis, 1927.

157. **Абрахам** — Abraham K. Histoire d'un escroc à la lumière des données psychanalytiques // Revue Francaise de psychanalyse. T. XV, № 1, Janv.-Mars 1951, p. 89-102.

158. **Арендт** — Arendt H. The Origin of Totalitarianism. — San Diego — New York — London: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

159. **Арендт** — Arendt H. La crise de la culture. — Paris: Gallimard, 1989.

160. **Ариес** — Ariès Ph. Centuries of Childhood. — New York: Vintage, 1962.

161. **Ариес** — Aries Ph. The Hour of Our Death. — New York: Vintage Books, 1982.

162. **Бабель И.** — Избранное. — Кемеровское кн. изд-во, 1966.

163. **Баратынский Е. А.** — Перстень // Русская романтическая новелла. — М.: Худож. лит., 1989.

164. **Барт** — Barthes R. Critical Essays. — Evanston: Northwestern University Press, 1972.

165. **Барт** — Barthes R. New Critical Essays / Transl. by R. Howard. — New York: Hill And Wang, 1980.

166. **Барт** — Barthes R. Michelet. — New York: Hill and Wang, 1987.

167. **Батай** — Bataille G. Madame Edwarda. Le mort. Histoire de l'oeil. — Paris: J.-J. Pauvert, 1979.

168. **Батюшков К. Н.** Избранные сочинения. — М.: Правда, 1986.

169. **Башкирцева М.** — Переписка с Ги де Мопассаном // Лазурь, вып. 1. — М.: Ваап-Информ., 1989, с. 195-212.

170. **Беньямин** — Benjamin W. Illuminations / Ed. by H. Arendt. — New York: Schocken Books, 1969.

171. **Беньямин** — Benjamin W. Illuminations. — Bungay: Fontana, 1973.

172. **Беньямин** — Benjamin W. Karl Kraus // Reflections / Ed. by P. Demetz. — New York: Schocken Books, 1986, p. 239-273.

173. **Беттельхайм** — Bettelheim B. The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales. — Harmondsworth: Penguin Books, 1979.

174. **Бодлер** — Baudelaire Ch. Oeuvres completes. — Paris: Seuil, 1968.

175. **Бодлер Ш.** Цветы зла. — М.: Наука, 1970.

176. **Бодрийяр** — Beaudrillard J. De la seduction. — Paris: Denoel, 1979.

177. **Бодрийяр** — Baudrillard J. For a Critique of the Political Economy of the Sign. — St. Louis, Mo: Telos Press, 1981.

178. **Борхес** — Borges J. L. Other Inquisitions 1937-1952. — New York: Washington Square Press, 1966.

179. **Борхес** — Borges J. L. Some Versions of Homer. — Publications of the Modern Language Assotiation of America (PMLA), vol. 107, № 5, October 1992, p. 1134-1138.

180. **Брукс** — Brooks P. Reading for the Plot. — New York: Vintage, 1985.

181. Бубер — Buber M. On the Bible. — New York: Schocken Books, 1982.

182. Бурщатин — Burshatin I. Playing the Moor: Parody and Performance in Lope de Vega's El primer Fajardo. — PMLA, vol. 107, № 3, 1992, p. 566-581.

183. Бютор — Butor M. Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire. — Paris: Gallimard, 1961.

184. Вайс — Weiss A. S. The Aesthetics of Excess. — New York: State University of New York Press, 1989.

185. Вебер — Weber M. The Sociology of Religion. — Boston: Beacon Press, 1963.

186. Вермёль — Vermeule E. Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry. — Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press, 1979.

187. Вернан — Vernant J.-P. Mortals and Immortals / Ed. by F. I. Zeitlin. — Princeton: Princeton University Press, 1991.

188. Витц — Vitz P. C. Sigmund Freud's Christian Unconscious. — New York — London: The Guilford Press, 1988.

189. Вольтер — Oeuvres complètes de Voltaire. T. 12. — Paris: Hachette, 1860.

190. Гедо и Волф — Gedo J. E, Wolf E. S. Freud's Novelas Ejemplares // Freud: The Fusion of Science and Humanism / Ed. by J. E. Gedo & G. H. Pollock. — New York: International Universities Press, 1976, p. 87-111.

191. Гёте И. В. Западно-восточный диван. — М.: Наука, 1988.

192. Гоголь Н. В. — Собр. соч. в 6-и томах. Т. 3. — М.: Худож. лит., 1952.

193. Гольдман — Goldmann L. Pour une sociologie du roman. — Paris: Gallimard, 1964.

194. Гу — Goux J.-J. Freud, Marx: économie et symbolique. — Paris: Seuil, 1973.

195. Гюисманс — Huysmans J.-K. A rebours. — Paris: Charpentier, 1912.

196. Даль В. — Толковый словарь живого великорусского языка, т. 1. — М.: Гос. изд. Иностранных и национальных словарей, 1956.

197. Деверё — Devereux G. Baubo. La vulve mythique. — Paris: Jean-Cyrille Godefroy, 1983.

198. Де Йонг — De Jong E. Erotica in Vogelperspectief // Simolus, № 3, 1968-1969, p.22-74.

199. **Делёз** — Deleuze G. Nomad Thought // The New Nietzsche / Ed. by D. B. Allison. — New York: A Delta Book, 1977, p. 142-149.

200. **Делёз** — Deleuze G. The Logic of Sense. — New York: Columbia University Press, 1990.

201. **Де Ман** — De Man P. Allegories of Reading. — New Haven — London: Yale University Press, 1979.

202. **Де Ман** — De Man P. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

203. **Де Ман** — De Man P. The Resistance to Theory. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

204. **Деррида** — Derrida J. De la grammatologie. — Paris: Ed. de Minuit, 1967.

205. **Деррида** — Derrida J. Economimesis // Diacritics, vol. 11, June 1981, p. 3-25.

206. **Деррида** — Derrida J. Dissemination. — Chicago: University of Chicago Press, 1981.

207. **Деррида** — Derrida J. Psyché: Inventons de l'autre. — Paris: Galilée, 1987.

208. **Деррида** — Derrida J. The Ear of the Other. — Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1988.

209. **Деррида** — Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. — М.: Культура, 1993.

210. **Де Серто** — De Certeau M. Ce que Freud fait de l'histoire. A propos de: 'Une neurose démoniaque au XVII siècle". — Annales ESC, 1970, № 3, p. 654-667.

211. **Десмонд** — Desmonde W. H. The Origin of Money in the Animal Sacrifice // The Psychoanalysis of Money / Ed. by E. Borneman. — New York: Urizen Books, 1976, p. 113-133.

212. **Дрезден М.** Мифологии древнего Ирана // Мифология древнего мира. — М.: Наука, 1977.

213. **Дюркгейм** — Durkheim E. The Elementary Forms of the Religious Life. — New York —London: Macmillan, 1965.

214. **Женетт** — Genette G. Mimologiques. Voyage en Cratylie. — Paris: Seuil, 1976.

215. **Зиммель** — Simmel G. On Individuality and Social Forms. — Chicago — London: The University of Chicago Press, 1971.

216. **Зиммель** — Simmel G. The Philosophy of Money. — London — Henley — Boston: Routledge and Kegan Paul, 1978.

217. **Зихер** — Sicher E. Midrash and History: A Key to the Babelesque Imagination // Isaac Babel / Ed. by H. Bloom. — New

York — New Haven — Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987, p. 222-230.

218. **Иригарей** — Irigaray L. This sex which is not one. — Ithaca — New York: Cornell University Press, 1985.

219. **Кайуа** — Caillois R. Le mythe et l'homme. — Paris: Gallimard, 1972.

220. **Кант И.** — Критика способности суждения // Соч., т. 5. — М.: Мысль, 1966.

221. **Карл** — Karl F. Franz Kafka, Representative Man. — New York: Fromm International, 1993.

222. **Кассирер** — Cassirer E. The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 2. — New Haven — London: Yale University Press, 1968.

223. **Кастелли** — Castelli E. A. Imitating Paul. A Discourse of Power. — Louisville: Westminster/John Knox Press, 1991.

224. **Кейт** — Cate C. George Sand. A Biography. — New York: Avon Books, 1975.

225. **Кляйн** — Klein M. The Psychoanalysis of Children. — New York: Grove Press, 1960.

226. **Кляйн** — Klein M. Envy and Gratitude & Other Works 1946-1963. — New York: A Delta Book, 1975.

227. **Кофман** — Kofman S. Quatre romans analytiques. — Paris: Galilée, 1973.

228. **Кристева** — Kristeva J. Powers of Horror. An Essay on Abjection. — New York: Columbia University Press, 1982.

229. **Кристева** — Kristeva J. The True-Real // The Kristeva Reader / Ed. by T. Moi. — New York: Columbia Universitty Press, 1986.

230. **Кьеркегор** — Kierkegaard S. Either/Or, vol. 1 / Transl. by D. F. Swenson and L. M. Swenson. — Princeton: Princeton University Press, 1971.

231. **Кьеркегор** — Kierkegaard S. The Concept of Irony / Transl. by L. M. Capel. — Bloomington: Indiana University Press, 1971.

232. **Лакан** — Lacan J. Speech and Language in Psychoanalysis / Ed. by A. Wilden. — Baltimore — London: The Johns Hopkins University Press, 1968.

233. **Лакан** — Lacan J. Ecrits II. — Paris: Seuil, 1971.

234. **Лакан** — Lacan J. The Problem of Style and the Psychiatric Conception of Paranoiac Forms of Experience // Critical Texts, vol. 5, 1988, № 3, p. 4-6.

235. **Лакан** — Lacan J. Le Seminaire. Livre VIII. Le Transfert. — Paris: Seuil, 1991.

236. **Левайн** — Levin H. The Gates of Horn: A Study of Five French Realists. — New York: Oxford University Press, 1966.

237. **Лейрис** — Leiris M. L'age d'homme. — Paris, Gallimard, 1979.

238. **Лоро** — Loraux N. Tragic Ways of Killing a Woman. — Cambridge, Mass. — London: Harvard University Press, 1987.

239. **Лосев А. Ф.** Философия имени // Бытие — Имя — Космос. — М.: Мысль — Российский открытый университет, 1993, с. 613-801.

240. **Лотман Ю. М.** Культура и взрыв. — М.: Гнозис, 1992.

241. **Лотман Ю. М.** Избранные статьи. В 3-х томах. Т. 3. — Таллинн: Александрия, 1993.

242. **Максимов С. В.** — Нечистая, неведомая и крестная сила. Т. 2. Крестная сила. — М.: Русский духовный центр, 1993.

243. **Манн** — Mann R. Andrei Bely's Petersburg and the Cult of Dionysus. — Lawrence: Coronado Press, 1986.

244. **Мениаль** — Maynial E. La Vie et l'Oeuvre de Guy de Maupassant. — Paris: Mercure de France, 1935.

245. **Микс** — Meeks W. A. The Chrisitian Proteus // The Writings of St. Paul / Ed. by W. A. Meeks. — New York: Norton, 1972.

246. **Мопассан Гюи** де. Деревянные башмаки. — М.-Л.: Земля и Фабрика, 1927.

247. **Мопассан** — Maupassant G de. L'Homme-fille // Maupassant. Toine. — Paris: Albin Michel, 1972, p. 25-34.

248. **Мопассан** — Maupassant G de. Contes et nouvelles. T. II. — Paris: Gallimard, 1979.

249. **Мопассан** — Maupassant G de. Mont-Oriol. — Paris: Albin Michel, 1988.

250. **Мосс** — Mauss M. The Gift. — London: Routledge, 1990.

251. **Набоков В.** Рассказы. Воспоминания. — М.: Современник, 1991.

252. **Найт** — Knight Ph. Flower Poetics in Nineteenth-Century France. — Oxford: Clarendon Press, 1986.

253. **Норманди** — Normandy G. Maupassant intime. — Paris: Albin Michel, 1927.

254. **Оден** — Auden W. H. Forewords and Afterwords. — New York: Vintage Books, 1974.

255. **Оллье** — Hollier D. The Use-Value of the Impossible // October, № 60, Spring 1992, p. 3-24.

256. **Паустовский К.** Повесть о жизни // Собр. соч., т. 5. — М.: Худож. лит., 1968.

257. **Перниола** — Perniola M. Between Clothing and Nudity // Fragments for a History of the Human Body. Part 2 / Ed. by M. Feher with R. Nadaff and N. Tazi. — New York: Zone, 1989, p. 236-265.

258. **Пишуа** — Pichois C. Baudelaire. — London: Hamish Hamilton, 1989.

259. **Плант** — Plante D. Bacon's Instinct // New Yorker, Nov. 1. 1993, p. 93-108.

260. **Платон.** Соч. в 3-х томах. Т. 1. — М.: Мысль, 1968.

261. **Платон.** Пир / Пер. С. Апта // Соч. в 3-х томах. Т. 2. — М.: Мысль, 1970, с. 95-156.

262. **Погорельский А.** Избранное. — М.: Советская Россия, 1985.

263. **Подорога В. А.** Метафизика ландшафта. — М.: Наука, 1993.

264. **Пропп В. Я.** Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986.

265. **Пушкин А. С.** Полн. собр. соч. в 10-и томах. Т. 4. — М.: Наука, 1977.

266. **Райк** — Reik Th. The Compulsion to Confess. — New York: Grove Press, 1961.

267. **Рипа** — Ripa C. Baroque and Rococo Pictorial Imagery / Ed. by E. A. Masser. — New York: Dover, 1971.

268. **Риффатерр** — Riffaterre M. Fictional Truth. — Baltimore — London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

269. **Рицциуто** — Rizzuto A.-M. Freud, God, the Devil and the theory of object representation // International Review of Psychoanalysis, 1976, № 3, p. 165-180.

270. **Ришар** — Richard J.-P. Stendhal et Flaubert: Littérature et sensation. — Paris: Seuil, 1970.

271. **Розанов В. В.** Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского // Несовместимые контрасты жития. — М.: Искусство, 1990.

272. **Розенцвайг** — Rosenzweig F.: His Life and Thought presented by N. N. Glatzer. — New York: Schocken Books, 1961.

273. **Рохайм** — Roheim G. Aphrodite, or the Woman with a Penis // The Panics of Gods and other essays. — New York: Harper & Row, 1972, p. 169-206.

274. **Ру** — Roux J.-P. Le sang: Mythes, symboles et réalités. — Paris: Fayard, 1988.

275. **Руссо Ж.-Ж.** Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании // Избр. соч. в 3-х томах. Т. 1. — М.: Худож. лит., 1961, с. 221-267.

276. **Руссо Ж.-Ж.** Исповедь // Избр. соч. в 3-х томах. Т. 3. — М.: Худож. лит., 1961, с. 7-568.

277. **Сартр** — Sartre J.-P. Baudelaire. — Paris: Galllimard, 1964.

278. **Сартр** — Sartre J.-P. Saint Genet. — New York: American Library, 1964.

279. **Св. Августин** — St. Augustine. City of God. — Harmondsworth: Penguin Books, 1984.

280. **Св. Павел** — The Writings of St. Paul / Ed. by W. A. Meeks. — New York: Norton, 1972.

281. **Сеннет** — Sennett R. The Fall of Public Man. — New York — London: Norton, 1992.

282. **Сервантес М. де Сааведра** — Дон Кихот Ламанчский. Т. 1-2 / Пер. Н. М. Любимова. — М.: Молодая гвардия, 1976.

283. **Синсхаймер** — Sinsheimer H. Shylock. The History of a Character. — New York: Benjamin Bloom, 1963.

284. **Смит** — Smyth J. V. A Question of Eros: Irony in Sterne, Kierkeggard and Barthes. — Tallahassee: University Presses of Florida, 1986.

285. **Софокл** — The Ajax of Sophocles / Ed. by A. C. Pearson. — Cambridge: At the University Press, 1957.

286. **Спиноза Б.** Богословско-политический трактат. — М.: Гос. антирелиг. изд-во, 1935.

287. **Старобински** — Starobinski J. Trois fureurs. — Paris: Gallimard, 1974.

288. **Талмуд** — The Living Talmud. The Wisdom of the Fathers / Ed. by J. Goldin. — New York: Mentor Book, 1964.

289. **Таусcиг** — Taussig M. Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses. — New York — London: Routledge, 1993.

290. **Тургенев И. С.** Собр. соч. в 12-и томах. Т. 6. — М.: Худож. лит., 1955.

291. **Успенский Б. А.** Филологические разыскания в области славянских древностей. — М.: МГУ, 1982.

292. **Фейлен** — Falen J. Isaac Babel: Russian Master of the Short Story. — Knoxville: University of Tennessee Press, 1974.

293. **Фишер К.** Спиноза, его жизнь, сочинения и учение. — Спб: Изд. Д. Е. Жуковского, 1906.

294. **Флобер** — Flaubert G. Oeuvres complètes. T. 1. — Paris: Seuil, 1964.

295. **Флобер Г.** Госпожа Бовари. Повести. Лексикон прописных истин. — М.: Худож. лит., 1989.

296. **Фрезер Д.** Фольклор в Ветхом Завете. — М.: Политиздат, 1989.

297. **Фрейд** — Freud S. Family Romances // The Sexual Enlightenment of Children / Ed. by Ph. Rieff. — New York: Collier Books, 1963, p. 41-46.

298. **Фрейд** — Freud S. The Taboo of Virginity // Sexuality and the Psychology of Love / Ed. by Ph. Rieff. — New York: Collier Books, 1963, p. 70-86.

299. **Фрейд** — Freud S. A Neurosis of Demonical Possession in the Seventeenth Century // Studies in Parapsychologie. — New York: Collier Books, 1963, p. 91-125.

300. **Фрейд** — Freud S. The Passing of the Oedipus-Complex // Sexuality and the Psychology of Love. — New York: Collier Books, 1963, p. 176-182.

301. **Фрейд** — Freud S. On Narcissism: An Introduction // General Psychological Theory. — New York: Collier Books, 1963, p. 56-82.

302. **Фрейд** — Freud S. The Acquisition of Power over Fire // Character and Culture. — New York: Collier Books, 1963.

303. **Фрейд** — Freud S. Psychoanalytic Notes upon an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides) // Three Case Histories. — New York: Collier Books, 1963, p. 103-186.

304. **Фрейд** — Freud S. The Interpretation of Dreams. — New York: Avon Books, 1965.

305. **Фрейд** — Freud S. A Special Type of Object Choice Made by Men // Sexuality and the Psychology of Love. — New York: Collier Books, 1970, p. 49-57.

306. **Фрейд** — The Letters of Sigmund Freud / Ed. by E. L. Freud. — New York: Basic Books, 1975.

307. **Фрейд** — Freud S. Dora: An Analysis of a Case of Hysteria. — New York: Macmillan, 1977.

308. **Фрейд** — Freud S. The Psychoanalytic View of Psychogenic Disturbance of Vision // On Psychopatology. — Harmondsworth: Penguin Books, 1979.

309. **Фрейд** — Freud S. A Mythological Parallel to a Visual Obsession // The Standard Edition of the Complete Psychological

Works of Sigmund Freud. Vol. 14. — London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1986, p. 337-338.

310. **Фрейд З.** "Я" и "Оно". Т. 1. — Тбилиси: Мерани, 1991.

311. **Фрейд и Бройер** — Freud & Breuer. Studies on Hysteria. — New York: Avon Books, 1966.

312. **Фрейдин** — Freidin G. Fat Tuesday in Odessa: Isaac Babel's "Di Grasso" as Testament and Manifesto // Isaac Babel / Ed. by H. Bloom. — New York — New Haven — Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987, p. 199-214.

313. **Фрейдин Г.** Революция как эстетический феномен // Новое литературное обозрение, 1993, № 4, с. 228-242.

314. **Фуко** — Foucault M. Les mots et les choses. — Paris: Gallimard, 1966.

315. **Фуко** — Foucault M. Surveiller et punir. — Paris: Gallimard, 1975.

316. **Харрисон** — Harrison J. Prolegomena to the Study of Greek Religion. — New York: Meridian Books, 1955.

317. **Харрисон** — Harrison J. Themis. — Cleveland — New York: The World Publishing Company, 1962.

318. **Шекспир У.** Юлий Цезарь / Пер. М. Зенкевича // Полн. собр. соч., т. 5. — М.: Искусство, 1959.

319. **Шестов Л.** Апофеоз беспочвенности // Избр. соч. — М.: Ренессанс, 1993, с. 327-475.

320. **Шкловский В.** Бабель // Гамбургский счет. — М.: Советский писатель, 1990, с. 364-369.

321. **Шолем** — Scholem G. The Messianic Idea in Judaism. — New York: Schocken Books, 1971.

322. **Шолем** — Scholem G. Sabbatai Sevi. The Mystical Messiah / Transl. by R. J. Z. Werblowsky. — Princeton: Princeton University Press, 1973.

323. **Шолем** — Scholem G. Kabbalah. — New York: A Meridian Book, 1978.

324. **Шребер** — Schreber D. P. Mémoires d'un névropathe. — Paris: Seuil, 1975.

325. **Эйхенбаум Б.** О прозе. — Л.: Худож. лит., 1969.

326. **Ямпольский М.** Память Тиресия. — М.: Культура, 1993.

327. **Янгфельдт Б.** Якобсон-будетлянин. — Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1992.


СОДЕРЖАНИЕ

А. К. Жолковский, М. Б. Ямпольский
БАБЕЛЬ/BABEL

Редактор Е. Амитина
Подписано к печати 19.10.94. Формат 60Х90 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура "Таймс". Печ. л. 28. Тираж 3000 экз.
Заказ 1864
ЛР № 062231 от 05.02.1993 г.
Москва, "Carte Blanche", 1994

Отпечатано в Московской типографии № 2 РАН